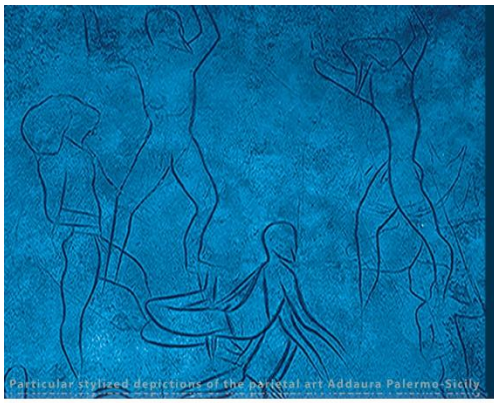


ISSN 1721-9809

M@GM@

RIVISTA INTERNAZIONALE DI SCIENZE UMANE E SOCIALI
REVUE INTERNATIONALE EN SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
REVISTA INTERNATIONAL DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LA VITA, L'ECCESSO, L'AUTOBIOGRAFIA

A cura di Beatrice Barbalato

M@gm@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali

vol. 20 n. 1 2022

DOAJ

www.analisiqualitativa.com
magma@analisiqualitativa.com

Rivista fondata e diretta
dal Sociologo Orazio Maria Valastro

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Catania - Italy

ISSN 1721-9809

La vita, l'eccesso, l'autobiografia

A cura di Beatrice Barvalato

M@GM@ Rivista internazionale di Scienze Umane e Sociali

vol.20, n.1, 2022, ISSN 1721-9809

Donate online - PayPal email : info@analisiqualitativa.com

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienzce Umane e Sociali ISSN 1721-9809
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia

Direzione Scientifica: Orazio Maria Valastro
Comitato Scientifico: Christian Chelebourg, Vito Antonio D'Armento, Augusto Debernardi, Cecilia Edelstein, Carolina Ferrer, Hervé Fischer, Mabel Franzone, Philippe Lejeune, Michel Maffesoli, Ana Maria Peçanha, Danielle Perin Rocha Pitta, Mohammed Taleb.
Comitato di Redazione – Comitato di Lettura: Cecilia Edelstein, Mabel Franzone, AnnaMaria Calore, Jawad Mejjad, Bernard Troude, Mehdi Alioua, Maria Francesca Carnea, Naila Clerici, Christian Gatard, Anne-Marie Laulan, Jean-Jacques Vincensini.
Segreteria di Redazione: Maria Crivelli.

Osservatorio Processi Comunicativi - Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com Sito Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italia

La vita, l'eccesso, l'autobiografia
A cura di Beatrice Barbalato
M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
vol.20, n.1, 2022, ISSN 1721-9809

Sommario

La vita, l'eccesso, l'autobiografia
Beatrice Barbalato
Gli articoli pubblicati in questo numero di M@gm@ offrono alcune delle prospettive possibili sul tema dell'eccesso, mettendo in luce come diversi pensatori conducano una lotta serrata contro ogni normalizzazione, si misurino con il concetto di limite, e rendano pubblica questa sfida. Parlarne, scriverne significa per essi mostrare la capacità generativa, a più uscite dell'eccedere.

Chaplin universel et autobiographique
Adolphe Nysenholc
Chez Charles Chaplin, tout est excès. Le plus grand maître du muet et qui était contre le parlant a terminé sa carrière en écrivant un gros livre sur-lui-même: *My Autobiography*, un best-seller. De fait, toute sa production cinématographique a une dimension extrêmement autobiographique. C'est manifeste avec *Limelight*, qui met en scène un clown renommé jadis, qui ne fait plus rire. C'était le drame de Chaplin chenu qui, ayant atteint la limite d'âge, ne pouvait plus faire Charlot, *man-child*. Et dans ce film parlant de 1952, il ose, comme nul cinéaste, avouer, en gros plan, au monde entier, sa tragédie personnelle: le *«Roi du rire»* n'était plus très comique. Néanmoins, dans sa production du temps du muet, on ressentait déjà en 1921 *The Kid*, comme autobiographique, par l'évocation de son enfance dans les taudis. Après tout, Charlot, apparemment si différent de Chaplin, en exprime le moi peut-être le plus archaïque, son premier moi traumatisé. En tout cas, si ce qui caractérise son art est l'économie de moyen dans la gestuelle comme dans la narration, il n'hésite pas à tourner d'innombrables fois une scène jusqu'à ce qu'elle soit parfaite, voire épurée. De l'hyperbole à la litote, tout chez lui est superlatif.

Devant la mer inlassable : la limite et l'excès en nous
Françoise Hiraux
Les récits de soi sont peuplés de l'expérience des excès, subis (comme la violence et la mort) et commis. L'excès est un acte : quelle force y a poussé? Il est un débordement, mais vis-à-vis de quoi ? Et comment assumer l'excès passé, comment le dépasser ? Que nous fait-il intimement ? Nous explorerons le couple en miroir de l'excès et de la limite, à partir de la confession d'Ulysse dans son récit aux Phéaciens (*Odyssée*, IX-XII), de l'*Autobiographie philosophique. Le bonheur, sa dent douce à la mort* (2020) de la française Barbara Cassin et du récit personnel de l'écrivain new-yorkais Daniel Mendelsohn, *Une odyssée. Un père, un fils, une épopée* (2017). Nous nous attarderons auprès de réalités telles que la perte, la nostalgie ou encore le destin, situées du côté de la façon de recevoir la limite, mais aussi, sur l'autre versant, auprès de l'ouverture : le passage, le courage, la curiosité et le désir, l'amour. Une question rassemble le tout : Qu'est-ce que le *«trop»* ?

Marisa Ombra: l'esperienza resistenziale come punto di partenza per la maturazione sociale e politica in prospettiva autobiografica
Aleksandra Janczarska
L'analisi delle due opere autobiografiche di Marisa Ombra mette in risalto l'importanza della lotta antifascista e delle decisioni prese in giovane età dall'autrice nel quadro della crescita personale e dell'emancipazione individuale e collettiva delle donne dopo il 1945. Oltre che legati ad una particolarissima storia individuale, i temi trattati, sempre rapportati a fatti concreti e circostanziati, appaiono molto interessanti per individuare quei valori, come la libertà e la responsabilità, che hanno accompagnato le decisioni più importanti di tutte le donne

che hanno scelto di dedicare, in parte o in toto, la loro vita al perseguimento di ideali politici o alla liberazione del proprio paese, assumendo così il ruolo di portatrici di cambiamento all'interno di tutta la società italiana.

Eduardo J. Correa (1874-1964): una autobiografía entre la soberbia y las convicciones católicas

Marcela López Arellano

El abogado, escritor y periodista mexicano Eduardo J. Correa (1874-1964), escribió su autobiografía para su familia cerca de cumplir sus noventa años. En ella refirió su genealogía, su infancia, su educación, sus labores como editor y como abogado. Un eje importante de su vida fue su defensa de la Iglesia Católica ante el anticlericalismo en distintos contextos históricos en México. Primero como estudiante en su ciudad natal, luego durante la Revolución Mexicana (1910-1920), como director de los periódicos católicos *El Regional*, en Guadalajara, y *La Nación*, en la Ciudad de México. En distintos momentos de su narración relató sus emociones, expresó la furia, las decisiones viscerales, lo que llamó 'su soberbia' en especial cuando sostuvo las convicciones religiosas aprendidas de su padre, al tiempo que rememoró cómo protegió su dignidad ante quienes le representaron amenaza. El presente trabajo analiza, desde la metodología de la cultura escrita y algunos elementos de la historia de las emociones, tres momentos de la autobiografía de Correa en los cuales expresó las emociones que recordó de los eventos, manifestó su firme postura católica y se representó soberbio e inflexible ante las personas, a pesar de las consecuencias que debió afrontar. La revisión de la autobiografía de Correa permite conocer también, la historia de los activistas católicos de finales del siglo XIX y principios del XX en México, así como sus luchas al mantenerse firmes en sus creencias.

Storia di 'colei che nessuno vuole': tra eccesso e ricerca di sé ne *Le Baobab fou* di Ken Bugul

Elena Ravera

È il 1982 quando la senegalese Mariètou Mbaye Biléoma, all'età di trentacinque anni, diventa Ken Bugul: sotto consiglio del suo editore, preoccupato dalle polemiche che avrebbe suscitato il suo primo romanzo *Le Baobab fou*, la donna sceglie infatti di ribattezzarsi con questo pseudonimo, che, in lingua wolof, significa 'colei che nessuno vuole'. L'opera narra la dolorosa storia dell'autrice, la quale, in seguito all'ottenimento di una borsa di studio, parte alla volta dell'Europa, *«le Nord Terre promise»* (Bugul K. 2009: 39), ma, invece di vivere l'avventura edificante e arricchente che aveva sempre sognato, si scontra con una società misogina e razzista, cadendo nel baratro della depressione e nel tunnel dell'alcol, della droga e della prostituzione. *«J'essayais de scandaliser la société»* (*Ibid.*: 119), racconta un *io* narrante smarrito e sofferente, che si illude di aver trovato, nella sfrenata sperimentazione dell'eccesso in seno a un territorio e a una cultura estranei, la sua anelata chiave identitaria. Il mio contributo propone dunque un'analisi stilistico-tematica de *Le Baobab fou* in merito al concetto di 'eccesso', un eccesso vissuto dall'autrice tanto a livello personale quanto a livello letterario. L'obiettivo è di condurre una riflessione sul carattere volutamente dissenziente e provocatorio della scrittura semi-autobiografica buguliana, che cela, in questo testo ormai considerato un classico della letteratura femminile africana, postcoloniale e francofona, nient'altro che l'umano desiderio di sentirsi compresi, amati e accettati.

L'autobiografia di Clémentine De Como: scrittura femminile 'eccessiva' o condanna all'emancipazione femminile?

Monica Salvetti

L'istitutrice Clémentine De Como, nata a Bonnieux, in Provenza, nel 1803 e morta a Torino nel 1871, ci presenta, attraverso la sua autobiografia originale e pressoché sconosciuta, il suo percorso, prima come religiosa presso una Congregazione in Francia, poi come donna libera in Italia. I due volumi, intitolati *Émancipation de la femme*, pubblicati in lingua francese a Torino, nel 1853, e ripubblicati in stampa anastatica nel 2009-2010, raccontano con molta chiarezza gli eccessi che caratterizzeranno un periodo della sua vita che la porteranno ad avere degli strascichi per lungo tempo. Diversi sono gli elementi che ci permettono di definire quest'opera eccessiva: innanzitutto la mole dei volumi, con più di mille e duecento pagine, e uno stile di scrittura che mescola diversi registri e lingue, rendendo difficile, insieme ad altri fattori, la lettura dell'opera in Italia. Il secondo volume racconta in particolare la relazione tossica e pericolosa iniziata con il poeta casalese Pietro Corelli (1815-1867), fino al tentativo di suicidio di Clémentine De Como, che la scrittrice riesce a

superare scrivendo la sua autobiografia. L'autrice manifesta l'eccesso toccando e affrontando molti temi scottanti per il periodo nel quale sono pubblicate le sue memorie, come quello dell'assenza di diritti per le donne in Italia nell''800 e quello molto attuale della manipolazione psicologica per mano di un uomo presuntamente affetto da patologia perverso narcisistica. Nell'opera, l'autrice manifesta il dispendio di sé descrivendo accuratamente le tappe e le tecniche di manipolazione usate dal seduttore per sfruttarla finanziariamente sotto promessa di matrimonio, e le sue proprie sofferenze. Tuttavia, la trattazione di temi troppo avanguardistici per l'epoca, portarono l'autobiografia di Clémentine De Como ad essere giudicata troppo eccessiva, e questo diventò un motivo determinante per non farla conoscere e dimenticarla.

Panaït Istrati, un batelier fou sur le fleuve de la passion

Frédérica Zéphir

Écrivain roumain d'expression française qui connut un vif succès entre les deux guerres, Panaït Istrati (1884-1935) mena pendant plus de vingt ans une vie de vagabondage sur le pourtour méditerranéen qu'il raconte dans une série de récits largement autobiographiques. Rétif dès son adolescence à toute vie rangée, refusant toute entrave à sa liberté il vécut une existence extrêmement dure, connaissant la misère, la faim, parfois le désespoir afin de poursuivre son idéal et de satisfaire son insatiable désir d'apprendre et de connaître. Aimant «au prix même de tous les sacrifices, de toutes les souffrances» ce qu'il définit comme sa «vie héroïque», il dépensa sa jeunesse, sa santé, son énergie dans la poursuite inlassable et effrénée de ce qui faisait pour lui la plénitude de la vie: la découverte de la nature, le culte de l'art et de l'amitié. Refusant tous les cadres normatifs et toutes les idéologies, ce révolté mena des combats passionnés pour la vérité, la justice et la liberté jusqu'aux limites extrêmes de ce qu'il put endurer. Ainsi, parmi les thèmes développés dans son œuvre ceux de la passion, de la liberté et de la révolte tiennent une place centrale, cette dernière permettant alors d'établir une étonnante proximité avec la conception camusienne exposée dans *L'Homme révolté*.

Marina Abramović: attraversare i muri

Barbara Vinciguerra

Marina Abramović ha trascorso la stagione della pratica performativa, partendo dagli studi all'Accademia di Belle Arti di Zagabria per approdare ad Amsterdam e successivamente a New York. Nata nel 1946 a Belgrado, da genitori convinti e fedeli assertori della dittatura comunista, il padre diventa eroe nazionale, si definisce oggi *Grandmother of perfomance* art. La serie dei *Rhythm* divenne di portata rivoluzionaria per la violenza che infliggeva al suo corpo, spingendosi all'estremo limite fisico. Nel 1975 con *Rhythm 5*, si stende al centro di una stella a cinque punte in legno che viene data alle fiamme, l'aria diventa irrespirabile, perde i sensi, rischia di morire e viene salvata dall'aiuto degli spettatori. Nel 2016 edita da Bompiani esce la sua autobiografia «Attraversare i muri», in cui ripercorre la sua vita privata e di artista, si interroga sui concetti di dolore e paura come emozioni che sopraggiungono nel momento in cui varchiamo la soglia di un limite. Eppure solo attraversando il muro abbattiamo la dicotomia tra corpo e mente. Afferma «*Il dolore è un muro, straziante, insopportabile, ma chi riesce a trapassarlo accede ad un diverso stato di consapevolezza. A una nuova fonte di energia illimitata. E la Marina impaurita, diventa la Marina eroica. Una sensazione inebriante che raggiungo solo davanti al pubblico, perché è dagli spettatori che traggo forza. Senza di loro non arriverei in fondo*».

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali vol.20, n.1, 2022, ISSN 1721-9809

La vita, l'eccesso, l'autobiografia

Beatrice Barbalato

magma@analisiqualitativa.com

Presidente dell'Osservatorio scientifico della memoria autobiografica scritta, orale, iconografica (Associazione culturale Mediapolis Europa); dirige la rivista *Mnemosyne, o la costruzione del senso*, Presses Universitaires de Louvain.

Heinrich Aldegrever (1502–1555 Paderborn ca., 1561 Soest), *Le colonne d'Ercole*, da Le fatiche d'Ercole, 1550, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abstract Gli articoli pubblicati in questo numero di M@gm@ offrono alcune delle prospettive possibili sul tema dell'eccesso, mettendo in luce come diversi pensatori conducano una lotta serrata contro ogni normalizzazione, si misurino con il concetto di limite, e rendano pubblica questa sfida. Parlarne, scriverne significa per essi mostrare la capacità generativa, a più uscite dell'eccedere.

La parola eccedere, 'andare al di là' secondo il suo significato originario, ha assunto nel tempo l'accezione peggiorativa del superare i limiti *consentiti*. Eppure la locuzione *excessus e vita*, come ricorda Jean Starobinski (2005: 88), è neutrale, indica nella Bibbia l'uscire dalla vita. In particolare la Scolastica medioevale con il motto *In medio stat virtus*, addomesticava la concezione di Aristotele, eleggendola ad ago della bilancia dell'etica.

L'*Etica Nicomachea*, pubblicazione postuma di Aristotele, pone al centro del ragionamento gli endoxa, gli orientamenti, i pareri sia della gente comune che dei sapienti. Aristotele ritiene che le opinioni correnti siano la base indispensabile per i legami sociali, senza per forza condividerle. Come si concepisce l'etica? *«Essa ha a che fare con passioni ed azioni, ed in queste ci sono un eccesso, un difetto e il mezzo. [...] la virtù è una specie di medietà, in quanto appunto tende costantemente al mezzo. [...] E per queste ragioni, dunque, l'eccesso e il difetto sono propri del vizio, mentre la medietà è propria della virtù»* (Aristotele, *Etica Nicomachea*, II, 6).

Determinare, circoscrivere cosa sia *eccessivo* ha molto impegnato il pensiero greco antico. Nel voler a tutti i costi costruire una struttura sociale dove ognuno potesse esercitare totalmente dei diritti

(o, per meglio dire, dove il gruppo ristretto dei cittadini e solo esso potesse esercitarvi pieni diritti) il tema della misura e della dismisura diventa fondativo. *«Bisogna spegnere la dismisura più ancora che un incendio»* (Eraclito 1984: 187. Frammento 48 (43). citato da Diogene Laerte, *Vite dei filosofi, IX*, 2). Cosa vuol dire? Che l'uomo non riesce a dominare gli eccessi – a differenza della natura che sa delimitare un incendio e farlo esaurire –. Questo frammento di Eraclito (VI-V secolo a.C.) precede la celebre riflessione del Coro nell'*Antigone* di Sofocle (442 a.C.): *«Ci sono molte cose temibili nel mondo, ma niente è più temibile dell'uomo»* (vv. 332-334).

Vari semantismi e risemantizzazioni dei lemmi del greco antico, dovuti alle svariate traduzioni e alle esegesi, ne hanno stratificato il senso. Così o δεινός è stato interpretato in vari modi: meraviglioso, orribile o temibile. In definitiva, indica comunque ciò che va oltre (Bariler É: 2010). Un altro frammento recita: *«Il sole non oltrepasserà i suoi limiti»* (framm. 49 (94). Eraclito 1984: 192). Il sole ha un'orbita definita, non la eccederà.

La natura ha costituito per il pensiero antico un faro, un orientamento sicuro, con le sue regole ritenute immutabili. Il *De rerum natura*, poema latino di Lucrezio (I sec. a.C.), spiega come la natura sia regolata da leggi proprie. Una convinzione che sarà ribaltata molti secoli più tardi: la natura sarà vista, nel periodo romantico, come sconfinata, inquietante, sorprendente, minacciosa. Si pensi al movimento protoromantico dello *Sturm und Drang (tempesta e impeto)*, ai dipinti di William Turner, e di Caspar David Friedrich (entrambi vissuti fra l'XVIII e il XIX sec).

Scrive Starobinski a proposito dell'insistenza nella civiltà greca ad imporre la 'misura': *«Il y a une secrète démesure dans ce qu'il paraît être le triomphe de la mesure: la volonté de délimiter, de géométriser, de fixer des relations stables ne va pas sans une violence supplémentaire par rapport à l'expérience naturelle du regard. L'espace de la mesure géométrique est le produit d'un effort vigilant qui révise compas à la main, les préjugés affectifs auxquels l'espace vivant doit ses 'déformations'. Il est difficile de ne pas y reconnaitre une outrance de second degrés: celle qui consiste à chercher l'équilibre en reniant l'outrance spontanée du désir et de l'inquiétude* (Starobinski J. 1961: 12. Il corsivo è nel testo).

Misura e dismisura sono, è ovvio, due concetti arbitrari, legati alla *weltanschauung* della civiltà che li definisce. Nella Grecia classica la volontà di rendere sovrani equilibrio e armonia è stata onnipresente. Apollo vincerà su Dioniso, come illustra Nietzsche ne *La nascita della tragedia* (1996 [1872]). Se questo ha costituito un dettato morale per secoli, lo sfidare i limiti, il superare le frontiere, l'eccedere, oggi in special modo, vengono considerati dei punti di riferimento imprescindibili per la concezione stessa della libertà.

Diversi saggi in questo numero di *M@gm@* rinviano a *L'Homme révolté* (1951) di Albert Camus, l'eterno Sisifo ostinato a ripetere lo stesso gesto, malgrado nel portare sulla cima di un monte un masso questo ogni volta precipiti per volere di Zeus. Per Camus il segno distintivo dell'uomo è la rivolta caparbia, l'andare al di là delle regole imposte. Scrive Françoise Hiraux nel suo saggio: *«Par sa filiation latine, l' 'excès' a partie liée avec le fait de 'sortir', de 'franchir', de 'déborder', de surmonter, autant d'actions et de conduites dont le sens, à son tour, s'éclaire de l'éventail des termes attenants à la limite: 'frontière', 'loi' et 'tradition', monde familier du 'dedans' et étendues inconnues du dehors, 'enfermement' et 'passage'»*.

E tuttavia, dall'antichità fino alla Scolastica e oltre, ha prevalso il significato di eccesso come attitudine pericolosa, minaccia per l'ordine precostituito. Questo giudizio pesa su molti personaggi dell'*Inferno* di Dante, e su due grandi miti della cultura occidentale moderna: Don Giovanni e Faust. Tuttavia proprio l'imprinting di questi personaggi ci immerge in un groviglio di sentimenti contraddittori: di biasimo e contemporaneamente di ammirazione per chi infrange i limiti, per chi ha il coraggio di fronteggiare degli assetti etico-sociali blindati.

Così Dante che condanna la *libido sciendi* di Ulisse, allo stesso tempo ne fa un simbolo della ricerca della conoscenza. Se Ulisse si perde per aver oltrepassato il confine infrangibile delle Colonne d'Ercole, lo fa per la sete di sapere: *«Considerate la vostra semenza:/ fatti non foste a viver come bruti,/ ma per seguir virtute e canoscenza»*, Inferno XXVI, vv.118-120. *Mutatis mutandis* è in gioco la dimensione umana come capacità di sfidare, di costituirsi al di fuori di un dettato che viene dall'alto. Dante non poteva apertamente parteggiare per Ulisse, ma i suoi versi sono un invito ad intraprendere il viaggio della conoscenza, costi quel che costi. Un significato implicito già nell'*Odissea*. Come sottolinea Francoise Hiraux, finito il tempo del mito, l'*Odissea* raffigura pienamente l'avventura umana, tessuta da parte a parte dall'eccedere. Ciò che accade non è più il risultato di un capriccio di un Dio, di una deessa, ma la sfida dell'uomo che ormai solo, senza protezioni, affronta la dimensione tragica della vita.

In queste declinazioni del concetto di eccesso vi sono implicati i temi della superbia e del destino. Superbo dal latino super, ergersi al di sopra, altero e fiero. Dante condanna fra gli eretici Farinata degli Uberti, ghibellino, convinto epicureo (*Inferno*, canto X, vv. 31-36). Dice Virgilio a Dante: *«Vedi là Farinata che s'è dritto:/ da la cintola in sù tutto 'l vedrai»./ Io avea già il mio viso nel suo fitto;/ ed el s'ergea col petto e con la fronte/ com'avesse l'inferno a gran dispitto»*. L'atteggiamento altezzoso, di sfida è messo in rilievo da Dante come segno di superbia. Anche qui come per Ulisse, Dante in apparenza deplora l'operato di Farinata, ma lascia trapelare una sua grande vicinanza con questa personalità orgogliosa, che si è opposta ad una virtù mediana.

Insomma Dante, pur fedele alla morale cattolica, cade ripetutamente *sous charme* dello spirito di libertà e d'indipendenza di temperamenti capaci di farsi carico fino in fondo delle proprie scelte. Ed inoltre, più in generale, la superbia intesa in senso laico può essere vista positivamente, è l'antica hybris. Nell'Enciclopedia Treccani l'hybris è cosi definita: *«Nell'antica Grecia personificazione della rivolta contro l'ordine stabilito dagli dei o, più semplicemente, dell' 'orgogliosa coscienza di sé'»* (il virgolettato è mio). L'attitudine alla superbia (l'essere al di sopra) chiama in causa il tema del destino. Posturarsi con distacco verso quanto accade significa concepire la propria esistenza come autonoma da quanto le circostanze o una volontà trascendente possano imporre. Come, per l'appunto, Ulisse fa contrastando il volere degli Dei.

I due grandi miti della modernità Faust e Don Giovanni sono condannati per due eccessi: la *libido sciendi*, e la *libido sentiendi*. All'opposto della visione opprimente medioevale di un trascendente che pone delle barriere al desiderio di conoscere, a partire dal XV secolo vengono enfatizzati sia il mito di Faust, che sfida il soprannaturale allo scopo di possedere la conoscenza, che il mito di Don Giovanni, che vuole godere a dismisura, superando quel dettato etico che intendeva castigare il corpo. *«Le mythe de Don Juan s'est constitué à un moment de l'histoire européenne où le motif de l'inconstance du cœur humain et celui de ses concupiscences – sentir, savoir, dominer ('libido sentienti', 'libido sciendi', 'libido dominandi') – ont beaucoup occupé les moralistes»* (Starobinski J. 2005: 88).

Quanto il tema dell'eccedere fosse al centro dell'inaugurazione dell'epoca moderna lo testimonia anche l'attenzione che Shakespeare presta a questo tema. Nella commedia *Misura per dismisura* (scritta nel 1603, pubbl. nel 1623) affronta il tema delle Leggi e dell'importanza, prima di imporle, di fare proprio il senso del limite. Dice il Duca: *«Colui che vuole impugnare la spada del cielo dovrebbe essere non meno santo che severo; conoscere in se stesso un modello, una grazia che lo faccia saldo se la virtù se ne vada non retribuendo agli altri più o meno di quanto risulti al peso dei propri mancamenti»*, (Shakespeare 1964: 853- Atto III, scena II). Insomma le Leggi non sono un datum, e soprattutto non si legifera se non dopo aver interiorizzato in sé stessi i suoi principi. La commedia di Shakespeare mette in scena la dialettica interna ad una concezione individualistica e negoziale. L'uomo e solo l'uomo deve ponderare e gestire la misura e la dismisura, confrontarsi con sé e con gli altri, e dedurne delle regole condivisibili.

Con il XIX secolo, l'individualismo si afferma in tutta la sua ampiezza. Il soggetto si chiede raccontandosi: cosa mi è consentito, cosa io stesso posso consentirmi in linea col mio personale credo? L'epoca moderna e contemporanea rivisita dunque un tema antico, ritenuto acquisito e condiviso, e finisce col rifiutare l'*aurea mediocritas* (Orazio, Odi: 2, 10, 5). La normalità è aborrita, è rigettato l'*ottimismo gastrico* come definisce Anton Čekov la bonarietà (1996: 289). In maniera feroce Kovrìn il protagonista del racconto «Il monaco nero», dice *«gli zietti da 'vaudevilles' [...] mi ripugnano»* (*ibidem*), un giudizio che ricorda molto da vicino il disprezzo di Nietzsche per gli *homines optimi* (Nietzsche F. 1955 [1888]: 136).

I saggi pubblicati in questo numero di *M@gm@* illustrano con ricchezza di argomentazioni come nella nostra contemporaneità l'eccesso venga svincolato dalla visione di una morale trascendente, costituendo un timone delle scelte libere che ognuno è in grado di operare. Lo stile è l'uomo: non è importante ciò che dice, ma come lo dice. Anche l'uomo di Camus si distingue per la sua postura. La retorica non è più al servizio di idee, di valori considerati precedentemente fondativi e che governavano la scrittura, ma è la scrittura che governa la retorica della misura e della dismisura. L'eccesso, insomma, è anche un effetto del linguaggio. Il saggio di Adolphe Nysenholc è, a questo proposito, esemplare: *«Avec Chaplin, tout dépasse la mesure. De l'hyperbole à la litote, il incarne les deux pôles de l'excès»*.

La parola, il linguaggio, l'habitus assunto come espressione di sé, sostituiscono nelle loro peculiarità i sistemi di valore ad ampio raggio, con pretese universalizzanti, in precedenza branditi come armi. È la concezione dell'eccesso che viene enunciata da Nietzsche col concetto di superuomo, da Camus, da Bataille, e fatta assurgere a cifra distintiva del soggetto. Guy Debord ne *La société du spectacle* (1967) analizza come i mass media rendano teatrale ogni gesto dell'uomo, annientando la sua singolarità. All'individuo resta la sola possibilità di estraniarsi dai sistemi corazzati della società dei consumi. Permanentemente *borderline*, Debord si suiciderà nel 1994.

Eccesso come spirito di libertà, come affrancamento da qualsiasi camicia di forza ideologica che imprigioni l'individuo. *La notion de dépense* di Georges Bataille (1933) analizza come la società imponga la produttività in tutte le sue gamme. La società si riconosce il diritto di acquisire, di conservare o di consumare razionalmente, ma esclude il principio del dispendio improduttivo (Bataille G. 1933:25). La società del consumo rifiuta il principio della perdita, cioè del dispendio incondizionato (*Ibid.*: 26-27).

Il pensiero occidentale moderno inscrivendosi maggioritariamente nell'ideologia capitalistica, non apprezza che i beni vengano dilapidati, e soprattutto considera la persona come una moneta vivente (Klossowski P. 1997). Mentre secondo Bataille, Camus, e altri pensatori, che vengono chiamati in causa in diversi articoli di questo numero di *M@gm@*, l'agire in sé non deve essere al servizio di una ricompensa. Sono argomenti che Bataille riprende in diversi scritti (*Sur Nietzsche,* 1945, ad es.). Concetti come utile/inutile, gratuito/interessato, arbitrario/imposto, ne sono implicati.

Eccedere è una forma di rivolta? Secondo Camus la rivolta incarna la stessa identità dell'individuo, è il suo stesso *cogito* (Camus A. 1951). L'uomo in rivolta non riconosce delle imposizioni: non è un rivoluzionario e non concepisce sistemi (intendendo per rivoluzione un agire strategico e prepensato volto a conseguire un risultato che ribalti lo *status quo*). Il rivoltoso si batte contro ogni barriera e gabbia ideologica. Camus evoca le figure di Caino, di Sade, di Saint-Just, di Lautréamont, di Rimbaud, di Bakunin, di Nietzsche.

«Être comme excès», scrivono Rocco Ronchi e Thomas Berni-Canani *«ce qui m'ouvre l'immensité dans laquelle je me perds, c'est l'être en tant qu'excès, un être désubstantialisé, palpitant, rythmique – un être qui a en lui-même une transcendance constitutive, un être incontenable dans la forme de l'identité et qui excède l'espace révélatif du jugement apophantique. L'être n'est pas immobile, sa manière d'être – son essence au sens verbal – réside justement dans le fait de se transcender, de tournoyer hors de soi (j'emprunte cette image à Ernst Bloch), de se perdre et de se mettre en jeu»*

(Ronchi R.; Berni-Canani Th. 2000: 8). Mettersi in gioco, rischiare, eccedere è dunque assunto come tratto distintivo dell'uomo. Il 'troppo' è necessario? E quando è 'troppo'? Scrive nel suo articolo Françoise Hiraux.

Gli articoli pubblicati in questo numero di *M@gm@* offrono alcune delle prospettive possibili sul tema dell'eccesso, mettendo in luce come diversi pensatori conducano una lotta serrata contro ogni normalizzazione, si misurino con il concetto di limite, e rendano pubblica questa sfida. Parlarne, scriverne significa per essi mostrare la capacità generativa, a più uscite dell'eccedere.

Esplorare i limiti di sé stesso: Chaplin

Adolphe Nysenholc analizza la straordinaria iperautobiografia di Chaplin/Charlot, che si cimenta con l'eccesso, praticando costantemente gli opposti e restituendo così un'idea della natura umana come una *coincidentia oppositorum*. Alla maniera di un funambulo trova il suo baricentro stando sui limiti. Nysenholc mette a fuoco la varietà di strategie recitative in Chaplin molto sofisticate.

«'Borderline', Chaplin est continuellement aux limites de lui-même, soi 'et' autre. Quasi bipolaire, il est tendu dans l'arc de contradictions les plus diverses. 'Charlot' incarne l'Anglais moyen de son pays natal (Chaplin, 1918) mais Chaplin se dit Citoyen du Monde; il ne parle pas et est «entendu» dans le monde entier; pauvre hère, il finit riche d'une mine d'or ('The Gold Rush'); il a su se rendre visible à tous et est amoureux d'une aveugle qui ne le reconnaît même pas d'emblée quand elle recouvre la vue ('City Lights'); en 'vagabond', il représente un marginal assez illettré, mais, artiste de génie, il se trouve au cœur de la culture de son temps».

Attraverso l'iperbole e la litote, Chaplin incarna i due poli opposti dell'eccesso.

Limite, passaggio, desiderio, curiosità

«Devant la mer inlassable. La limite et l'excès en nous», è il titolo del saggio di Françoise Hiraux. Eccesso e limite sono un binomio dialettico che si organizza a misura degli eventi. Con Omero possiamo comprendere quanto l'eccesso sia la cifra stessa degli eroi dei due grandi poemi l'*Iliade* e l'*Odissea*.

Françoise Hiraux scrive: *«C'est le couple de l'excès et de la limite que nous explorerons ici. Un couple qu'on ne peut défaire, mais dont la compréhension gagne beaucoup à analyser chacun des deux termes. C'est pourquoi, nous nous attarderons auprès de réalités telles que la perte, la nostalgie ou encore le destin, situées du côté de la façon de recevoir la limite, mais aussi, sur l'autre versant, auprès de l'ouverture: le passage, le courage, la curiosité et le désir, l'amour avant tout. Nous partirons du récit des épreuves endurées par Ulysse, parce qu'il m'a paru, spontanément (et naïvement), que la destinée d'un guerrier était la plus à même de nous approcher de l'excès»*.

Un guerriero, colui che per antonomasia si batte. Molti guerrieri in letteratura permettono di misurare il costo dell'eccesso, le sue conseguenze, per destino e per scelta.

Praticare l'anticlimax *versus* l'eccesso

Aleksandra Janczarska tratta dell'autobiografia di Marisa Ombra (1925-2019): «Marisa Ombra: l'esperienza resistenziale come punto di partenza per la maturazione sociale e politica in prospettiva autobiografica». Scrive M. Ombra: *«Per la prima volta prendevo decisioni importanti, assumevo responsabilità personali impensate fino a quel momento, e me le assumevo da sola, senza il sostegno e il consiglio di famigliari. Improvvisamente ero adulta e responsabile di me stessa. Questo sentimento si accompagnava a una sensazione di straordinaria libertà»* (*La bella politica, "Noi donne", il femminismo*, 2009: 29).

Appare chiaro – scrive Aleksandra Janczarska – il momento di rottura con le sicurezze dell'ambito famigliare ed infantile, con cui ogni persona combatte, in fondo, nel proprio periodo di crescita e durante l'adolescenza. Soprattutto Marisa Ombra decanta ogni retorica eroica riconducendo ad atti di

consuetudine quotidiana ogni azione vissuta nella Resistenza, anche la più estrema. Insomma Marisa Ombra adotta una pratica scritturale che minimizza l'eccesso, attraverso un anticlimax.

La forza *eccessiva* della tradizione

Marcela López Arellano in «Eduardo J. Correa (1874-1964). Una autobiografía entre la soberbia y las convicciones católicas» presenta il racconto di sé dello scrittore e poeta Eduardo J. Correa nato ad Aguascalientes, Messico. Autobiografia scritta a quasi novant'anni, denominata dall'autore intima.

Cattolico convinto, combatte per affermare le sue idee in un momento in cui il pensiero progressista ha pieno dominio in Messico. Si può essere rivoluzionari riferendosi ad un ideale conservatore, legato alle tradizioni, codificato? L'autore rivendica lo statuto di difensore di un pensiero non in auge ma degno di essere preso in considerazione in quanto attivo e generativo di idee fortemente positive all'interno della società, e che tocca, come il titolo dell'autobiografia recita, la sfera dell'intimo.

L'opera di Correa rinvia *a latere*, è una mia osservazione, al libro *Les Antimodernes* (2005). Un testo che permette di svincolare i giudizi sul pensiero conservatore da preconcetti. Sono definiti antimoderni da Antoine Compagnon quei pensatori su cui ha pesato una censura del pensiero progressista, perché classificati a priori incapaci di innovare, e dunque considerati *tout court* poco atti storicamente ad indicare sentieri aperti al futuro.

Costruire la propria individualità opponendosi agli endoxa

L'articolo di Elena Ravera verte su «Storia di 'colei che nessuno vuole': l'autobiografia tra eccesso e ricerca di sé ne *Le baobab fou* di Ken Bugul». Affrontare la società, sperando di poter esservi integrata è il sogno di Bugul, nostra contemporanea. La testimonianza del 1982 percorre la sua ricerca di identità di genere. Un cammino volontario che fa fronte ai pregiudizi, questi sì estremi, che la società, anche quella evoluta, oppone. Gli eccessi di Ken Bugul sono proprio in risposta alla paradossale delusione di trovarsi, una volta emigrata al nord, di fronte ad una società misogena e razzista, dove la sua ansia di normalizzazione non sarà mai soddisfatta. A questa società Bugul si opporrà non solo attraverso un comportamento eccessivo, assumendo droga e prostituendosi, ma come scrittrice adottando un linguaggio iperbolico che, deformando la realtà, tende ad esasperarne i contorni.

Eccedere: la dismisura dello scrivere per quantità e diversificazione dei generi praticati

Monica Salvetti nell'articolo «L'autobiografia di Clémentine De Como: scrittura femminile 'eccessiva' o condanna all'emancipazione femminile?», mette in luce due aspetti dell'eccesso nella De Como (1803-1871): la dismisura della sua produzione autobiografica, per quantità e qualità dei suoi scritti. L'*eccesso* di registri impiegati (stile e lingue) nel raccontarsi, testimonia della volontà di dare forma ad un vissuto difficile e vario. E, fondamentalmente, l'eccesso è illustrato non solo come una pratica che intende superare i limiti di costume della società dominante, ma esprime il suo essere dirompente nel linguaggio come scardinatore di ovvietà.

Cherbuliez J. (1854: 401-402) condanna questi eccessi stilistici, senza valutare la portata innovativa di una simile scelta: *«L'auteur de ce livre est, à ce qu'il paraît, une femme émancipée, et son émancipation va jusqu'à rejeter les règles de la grammaire»*.

Un giudizio che si commenta da solo!

Rivolta o rivoluzione?

Nell'articolo di Frédérica Zéphir emerge forte il tema della libertà per la libertà, del privilegiare la scelta della rivolta piuttosto che della rivoluzione, nel pensiero di Istrati (1884 -1935): «Panaït Istrati, un 'batelier fou sur le fleuve de la passion'». Scrittore rumeno trasferitosi in Francia, è un comunista non indottrinato. Nutrire un sentimento di rivolta significa per Istrati non misurare i propri intenti e convincimenti con una visione anteriore e presupposta della realtà. Scrive F. Zéphir: *«Dès lors, grâce à sa personnalité passionnée et rebelle qui lui a permis d'échapper à l'endoctrinement et à*

l'aveuglement du militantisme révolutionnaire, Istrati définit un modèle de révolte positive qui préfigure celui qu'Albert Camus proposera un quart de siècle plus tard dans la dernière partie de son essai 'L'Homme révolté'».

«Je suis un révolté non pas parce que pauvre, mais parce que généreux» (Istrati 2006: 425, v. II).

Un'affermazione che apre porte e porte sul rapporto fra ideologia ed eccesso.

Il corpo come misura del limite

Nell'articolo «Marina Abramović: Attraversare i muri», Barbara Vinciguerra, analizza l'opera e l'operato di Marina Abramović, una delle artiste che hanno maggiormente marcato alcuni decenni di body art, un'arte per antonomasia 'eccessiva' perché mette in gioco il corpo, cioè il mezzo più immediato col quale comunichiamo col mondo e contenitore della nostra sensibilità e intelligenza. Quando si mette a rischio il corpo, salta il banco di ogni convenzione. Scrive Barbara Vinciguerra che la body art *«abbatte la barriera tra artista e pubblico, il corpo diventa soggetto e oggetto dell'opera, come una tela su cui si possono compiere azioni rituali che sfiorano il misticismo, ha la funzione di rappresentare pulsioni e rivendicazioni ed è strumento privilegiato dagli artisti che creano azioni con un certo margine di improvvisazione. Questo tipo di pratiche eccedono di per sé dai canoni socialmente accettati ed arrivano come vedremo ad atti estremi, in cui viene messa in pericolo l'incolumità stessa dell'artista»*.

Tema inesauribile l'eccesso, soprattutto oggi, momento in cui si rigettano le convenzioni, le ideologie blindate, i dogmatismi. L'uomo è solo e cerca di comprendere come gestire la propria libertà, come regolarsi, come esporre o imporre il proprio punto di vista. Non è facile.

Ciò che questi saggi prospettano è l'idea che l'autobiografia sia un terreno privilegiato per dare alla luce le proprie convinzioni, assumendo grazie all'io che argomenta e struttura il discorso, la responsabilità *del dire*.

Bibliografia

Aristotele 1999, *Etica Nicomachea*, trad. Natali, Carlo, Bari, Laterza.[IV sec. aC]. Url: www.ousia.it.

Barilier, Étienne 2010, «L'homme est-il merveilleux ou terrible?», pp. 61-80, in *Études de lettres*,1-2 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 05 mars 2022. URL: journals.openedition.org.

Bataille, Georges 1967, «La notion de dépense», [1933], pp.23-45, in Id., *La part maudite*, Paris, Points. Url: palimpsestes.fr.

Camus, Albert 1951, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard.

Compagnon, Antoine 2005, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard.

Čekov, Anton 1996 [1883-1899], «Il monaco nero», pp, 261-294, in *Racconti* (scelta di), trad. di Polledro, Alfredo, Milano, Fabbri,

Debord, Guy 1967, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel.

Eraclito, (ho consultato il testo in francese), Héraclite, (a cura di Marcel Conche), *Fragments*, PUF, 1986.

Klossowski, Pierre 1997, *La monnaie vivante*, Paris, Éditions Payot-Rivage poche.

Lippi, Silvia 2008, «De la dépense improductive à la jouissance 'bavarde'», pp. 62-71, in Id., *Transgressions. Bataille, Lacan*, Toulouse, ERES, «Point Hors Ligne». Url: www.cairn.info.

Nietzsche, Friedrich 1955 [1888], *Ecce homo*, (a cura di Romagnoli, Sergio), Torino, Einaudi, 1955.

- 1996, *La nascita della tragedia*, (a cura di) Vincenzo Vitiello; Ettore Fagiuoli, trad. di Umberto Fadini; Ferruccio Masini; Sergio Givone, Milano, Mondadori [1872].

Orazio, *Odi*, I sec. a.C. Url: www.antiqvitas.it.

Ronchi, Rocco; Berni-Canani, Thomas 2000, «Une ontologie de l'excès», in *Lignes*, 2000/1 (n° 1), pp. 107-124. DOI: 10.3917/lignes1.001.0107. Url: www.cairn.info.

Shakespeare, William 1964, «Misura per dismisura», pp. 834-865, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1964. [1603-1623].
Sofocle 1926, *Antigone*, trad. Di Romagnoli, Ettore. [442 a.C.]. Url: it.wikisource.org.
Starobinski, Jean 1961, «Le voile de Poppée», pp. 9-27, in Id. *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.
- 2005, « Les registres de l'excès : Don Giovanni » in ID., *Les enchanteresses*, Paris, Seuil.

Chaplin universel et autobiographique

Adolphe Nysenholc

magma@analisiqualitativa.com

Prof. Honoraire, Université Libre de Bruxelles. Auteur d'essais : *Charles Chaplin. Le Rêve* (2019) et *André Delvaux ou le réalisme magique* (Coll. 7e Art, Cerf, 2007), d'une autobiographie: *Bubelè l'enfant à l'ombre* (2013, Coll. du Patrimoine littéraire francophone belge, trad. en italien et en néerlandais), de la pièce *Mère de guerre* (2006, présentée dans 7 pays; voir United States Holocaust Memorial Museum, Washington DC). Prix littéraire de la Communauté française. Rédacteur en chef de IMAJ/dvd News. Président de l'Enfant Caché-Belgium.

John Doyle (1797 Dublino, 1868 Londra), *La caduta di Icaro*, 1834, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abstract Chez Charles Chaplin, tout est excès. Le plus grand maître du muet et qui était contre le parlant a terminé sa carrière en écrivant un gros livre sur-lui-même: *My Autobiography*, un best-seller. De fait, toute sa production cinématographique a une dimension extrêmement autobiographique. C'est manifeste avec *Limelight*, qui met en scène un clown renommé jadis, qui ne fait plus rire. C'était le drame de Chaplin chenu qui, ayant atteint la limite d'âge, ne pouvait plus faire Charlot, *man-child*. Et dans ce film parlant de 1952, il ose, comme nul cinéaste, avouer, en gros plan, au monde entier, sa tragédie personnelle: le «*Roi du rire*» n'était plus très comique. Néanmoins, dans sa production du temps du muet, on ressentait déjà en 1921 *The Kid*, comme autobiographique, par l'évocation de son enfance dans les taudis. Après tout, Charlot, apparemment si différent de Chaplin, en exprime le moi peut-être le plus archaïque, son premier moi traumatisé. En tout cas, si ce qui caractérise son art est l'économie de moyen dans la gestuelle comme dans la narration, il n'hésite pas à tourner d'innombrables fois une scène jusqu'à ce qu'elle soit parfaite, voire épurée. De l'hyperbole à la litote, tout chez lui est superlatif.

Chaplin : *My Autobiography*

Le titre de son livre, *My Autobiography* (Chaplin, 1964), pourrait être le titre de tout son œuvre filmé. Chez Charles Chaplin, tout est excès. Il n'y a pas un qualificatif qui le caractérise qui ne soit pas *« le plus »*. Richissime, *« nervosissime »* (Delluc L. 1921: 25) *« le plus grand homme du cinéma »* (Mitry J. 1952:11), *« Charlie fut le plus aimé, Chaplin le plus haï »* (Quigly I. 1968:149)… *From rag to riches* était le titre de la pièce où, boy acteur, Charlie joua, en Grande Bretagne, un enfant des rues, abandonné qui rassemble *in fine* sa famille disséminée de par le monde et gagne une fortune, une prémonition de son extraordinaire destinée! Le créateur de Charlot, était le héros d'un *Bildungsroman* qui a fait rêver tout un siècle et au-delà. Il dicte un article *« Contre le parlant »* (*« Against the talkies »*) en 1928 et publie un livre très parlant sur sa vie en 1964. Le plus grand maître du muet a terminé sa carrière en écrivant sa bonne parole, pour ne pas dire son évangile, *My Autobiography*. De fait, il n'y pas solution de continuité.

Charlot. Copyright © Roy Export S.A.S.

Toute sa production cinématographique a une dimension profondément autobiographique. C'est évident dans *Limelight* (1952), avec un clown jadis célèbre, qui ne fait plus rire. C'était le drame de Chaplin chenu qui, ayant atteint la limite d'âge, ne pouvait plus faire en Charlie, un *homme-enfant*. Dans ce *talkie*, il avoue, en public, sa tragédie privée: *the King of comedy*, comme on titrait auparavant, n'était plus comique.

Néanmoins, dans ses œuvres sans parole, on percevait déjà, en 1921, *The Kid*, comme une évocation de son enfance misérable: des larmes converties en rire grâce à une extrême résilience. Ceci dit, Charlot mal fagoté, dont le *look* ne ressemble pas à Sir Chaplin, adulte tiré à quatre épingles, exprime, en filigrane, le moi profond de son auteur, et même son *je* peut-être le plus archaïque, car ses gags, transgressifs, exploitent, en un geste allusif souvent, au-delà de la mémoire, de nombreux traits de la prime enfance (Nysenholc A. 2002, *passim*). De l'hyperbole à la litote, tout chez lui est superlatif.

De Chaplin à Charlot et vice-versa

Il semble jouer un être qui n'est pas lui, et il n'y a pas plus Chaplin que Charlot. Je est un autre, seulement en apparence. Charles est en Charlie, tel qu'en lui-même.

Mais *borderline*, Chaplin est continuellement aux limites de lui-même, soi *et* autre. Quasi bipolaire, il est tendu dans l'arc de contradictions les plus diverses. *Charlot* incarne l'Anglais moyen de son pays natal (Chaplin, 1918) mais Chaplin se dit Citoyen du Monde; il ne parle pas et est

« entendu » dans le monde entier; pauvre hère, il finit riche d'une mine d'or (*The Gold Rush*); il a su se rendre visible à tous et est amoureux d'une aveugle qui ne le reconnaît même pas d'emblée quand elle recouvre la vue (*City Lights*); en *vagabond*, il représente un marginal assez illettré, mais, artiste de génie, il se trouve au cœur de la culture de son temps; senior, il joue à Faust vieux qui renonce à sa Marguerite (*Limelight*) alors qu'il vient d'épouser une jeune fille, Oona O'Neil, dont il a trois fois l'âge; *tramp* sans famille dans les films, il aura avec celle-ci dans la vie une famille nombreuse de huit enfants ; il est un des hommes les plus fortunés des Etats-Unis sans être américain (ce que lui reprocheront farouchement les *« patriotes »*); il est le maître incontesté du muet, hors de tout idiome, et finit écrivain anglais.

Son décor est néo-réaliste avant la lettre et son personnage est fantaisiste, dada, admiré par les surréalistes. Si on ne peut prêter un discours intérieur à Charlot, Chaplin se révèle un homme qui réfléchit profondément sur son art, sur la comédie, sur ses choix dans la salle de montage, sur lui-même. Charlot paraît on ne plus extraverti pour un Chaplin on ne peut plus introverti. Il semble le plus objectif et se révèle le plus subjectif. Il n'y a pas un trait de Chaplin qui ne soit pas vécu dans ses contraires jusqu'aux extrêmes. Il est un cocktail de paradoxes (Fry W.1991: 61).

Charlot ou Chaplin par lui-même

Je suis devenu riche en jouant le pauvre. Mais Chaplin riche comme Crésus, en Charlot pauvre comme un Jésus, rejoue son enfance. Il est deux en un. En tout. Tout cela s'inscrit dans son costume, aristo au-dessus de la ceinture, clodo, dessous (Nysenholc A. 2002: 225). Gentleman aux sentiments nobles au-dessus du nombril (il suffit de voir en *close-up* son visage enamouré si pur dans l'émotion), et plutôt kid dessous… le lieu aux coups bas au…, fuyant à toutes jambes, lâche par instinct de conservation, et perdu dans un pantalon et des chaussures trop grands pour lui. Chaplin dans la tête, Charlot dans les pieds.

Une autobiographie c'est un récit de vie dont le personnage, qui parle à la première personne, est l'auteur qui le signe (Lejeune Ph. 1975). *« Je suis né à… »*. Mais au cinéma, *« Je »* demeure dans la bande son. Pour évoquer son passé dans l'image, il faut recourir à un acteur plus jeune qui n'est pas soi. Truffaut, pour *Les 400 coups* de sa propre jeunesse confie le rôle à Paul Léaud, et observe même que souvent l'acteur fétiche d'un réalisateur lui ressemble. Un cran plus loin que le réalisateur français, Chaplin joue en personne le héros de ses films.

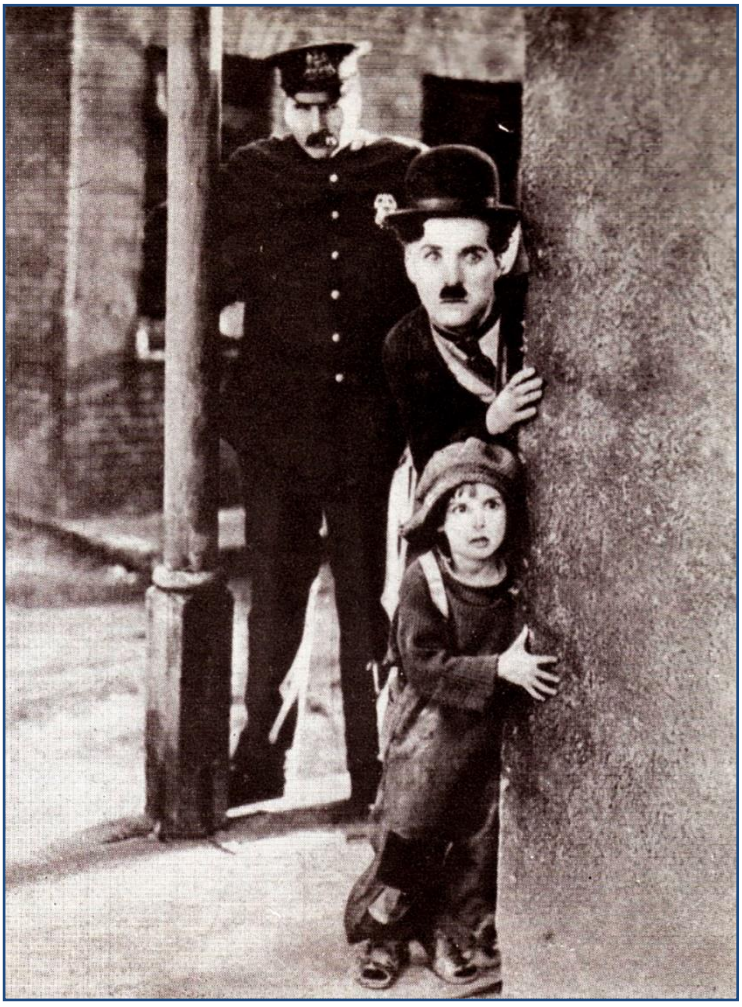
Mais, Charles Chaplin sur le tard a composé *Histoire de ma vie* (1964). Et ses films ne seraient pas autobiographiques? De fait, il avait déjà signé *My trip abroad* (Mes voyages), en 1921. C'est le livre qu'il dicte dans le train du retour de son périple en Europe, après avoir présenté *The Kid* (1921) dans la capitale britannique, sa ville natale. Or, on considéra ce film d'emblée comme *« autobiographique »* [*passim* dans la critique mondiale] sur sa jeune vie jadis dans les taudis de Lambeth à Londres. Alors qu'il est revenu pour la première fois des Etats-Unis dans son pays d'origine, dont il était exilé depuis 7 ans, les journaux britanniques titrèrent *« le retour du fils prodige »*. Chaplin avait décidé sur un coup de tête de venir montrer son film là où il est né, là où on pouvait authentifier que *Le Gosse* c'était lui. Et il fut bel et bien *reconnu*. Cet orphelin, jadis enfant abandonné, fut accueilli triomphalement comme le Fils de la nation, tout comme Charlot adopte avec une infinie tendresse le kid, enfant trouvé.

De fait, dans *The Kid,* avoir mis en scène un nouveau-né au maillot abandonné au pied d'une caque dans une impasse des faubourgs, révèle ce qu'a dû souffrir le jeune Charlie le jour où, rentré à la maison, il n'y avait plus sa mère, – ignorant qu'on l'avait embarquée à l'asile. Et, au milieu du film, montrer une mère assise sur le pas de la porte (incarnée par Edna Purviance), à côté de son bambin qu'elle avait délaissé naguère (Jackie Coogan), sans savoir qu'il est le sien, – alors qu'elle pense à lui avec remords en tenant dans les bras le bébé qu'une habitante du quartier lui confie pour en recevoir quelque sou, – prend racine dans l'aveuglement de la mère aliénée de Chaplin qui ne se doute pas plus tard que son fils est devenu une vedette du 7^{e} art. Cette scène dramatique, où ne figure pas

Charlot, exprime la détresse du petit Charlie. Enfin, imaginer un Charlot complètement démuni qui s'occupe avec toute son affection d'un enfant perdu s'origine dans l'expérience malheureuse d'un fils dont le père, appelé aussi Charles Chaplin (senior), abandonne le domicile conjugal. À travers son héros, Chaplin, qui fait ce qu'on n'a pas fait avec lui, donne la leçon à son géniteur pour démontrer qu'il est un meilleur père…

Chaplin a l'art de faire passer comme personne les émotions authentiques de son enfance, grâce à sa drôlerie qui escamote la pitié et rejette la complaisance. Il peut être le plus autobiographique car il peut en même temps l'être le moins (Nysenholc, 2002: 127-129). En tout cas, le souhait le plus enfoui du petit Charlie était qu'un Charlot le recueille aussi. Et grâce à l'humour, il transcende ses douloureux affects en mettant héroïquement son trauma à distance.

Mais, avant 1921, Charlot n'était-il pas autobiographique? À la sortie du *Kid*, les gens ne semblent pas avoir été tellement surpris qu'il parlât de lui, comme s'ils avaient déjà perçu que Charlot était quelque part Chaplin, que Charlot *« parlait »* Chaplin. De fait depuis le début, il disait son enfance, dans son accoutrement, des hardes de jadis – habits trop étroits en haut comme s'il avait grandi trop vite, et en bas trop larges comme s'il devait encore se développer, qui lui donnaient un corps en croissance. Et il dit son *originalité* dans ses gags, qui révélaient souvent l'esprit prélogique de l'âge tendre (notamment quand il invite un nourrisson à partager la lecture d'un livre de prière lors de l'office dans le temple de *Easystreet*, où le petit des deux n'est pas celui qu'on croit). L'enfant qu'il élève fut aussitôt perçu comme son équivalent, un *« Charlot enfant »*, lui en dehors de lui, sa nature profonde exhibée.



The Kid (Le Gosse, 1921).Copyright © Roy Export S.A.S.

Certes, Chaplin en parlant de Charlot disait *« Il »*. Pourtant c'était un *je*. C'était lui qui l'incarnait. Mais l'auteur ne prêtait pas seulement son corps au personnage, mais aussi son âme, le jeune esprit qui l'animait, son humour où l'adulte, qui joue l'autre en le rendant risible, rit en fait de lui-même quand continuellement surgit par bouffées, dans ses gaffes, un retour du refoulé le plus lointain.

Certes, Chaplin est diamétralement opposé à Charlot. Décrire Charles Spencer Chaplin, cinéaste créateur, c'est faire le portrait de l'anti-Charlot, pair entre les grands de ce monde (Nysenholc A. 2002: 217-219). En pleine gloire du *Kid*, King Chaplin devise avec les écrivains: Bertolt Brecht, Bernard Shaw; s'entretient avec les artistes comme Chaliapine, la Pavlova, Schoenberg. Churchill, Gandhi: il rencontre les grands hommes du siècle.

Chaplin, au service de Charlot éternel apprenti, est un patron, propriétaire de studio, homme d'affaires avisé, le co-fondateur des United Artists. L'artiste créateur en pleine maturité n'a pas grand-chose à voir, semble-t-il, avec sa créature. Chaplin, en Charlot, jouait apparemment le contraire de

lui-même. De fait, Charlot était un double (Rank O. 1973:127), une défense qui le préservait contre la fatalité, un moi en mieux, son premier moi.

De là, confondant le personnage et la personne, on parlait souvent à propos de Chaplin en termes de Charlot (Nysenholc A. 2002: 217-219). *« La caractéristique de Chaplin, c'est qu'en dépit de ses cheveux gris, il a conservé de l'enfant la spontanéité des réactions aux événements »* (Eisenstein S. M. 1972:142). L'image de l'homme privé était souvent celle d'un Kid Chaplin. *« Chaplin est très gai, je dirais presque très enfant »*, confirme Max Linder (1919: 70).

Transgression

Chaplin, à travers Charlot, Verdoux, Calvero, Shadow, se transgresse continuellement lui-même, dans un passage constant à la limite. S'étant hissé au sommet dans la haute, Chaplin en tramp se montre comme tombé, par un revers de fortune, dans les bas-fonds de la société dont il cherche à se tirer, Rob Wagner parle de *« shabby gentility »* (2002: 239).

Mr logeant dans une Maison de maître, il se donne à voir en SDF, dormant dans la rue (*Easystreet*), sur un banc (*In the Park)*, dans un terrain vague (*A dog's Life*), dans un square (*City Lights*)… Don Juan dans la vie de quelques dizaines de starlettes, il joue, dans les films, l'amour platonique, un Tristan, fidèle et perdant finalement son Yseut (*The Circus*, *City Lights*, *The Great Dictator*), reproduisant son premier amour londonien pour Hetty disparue… Grand homme accueilli partout en triomphe, il se met en scène en laissé-pour-compte débouté de partout.

Adulte réfléchi et grand homme à la réussite éclatante, il se plaît à apparaître gaffeur (gags obligent). Chaplin en Charlot va toujours au bout de lui-même, au-delà de soi, sachant jusqu'où il peut aller trop loin. Tout son art casse son image d'homme pour retrouver son innocence, revenir au paradis fantasmé des premières années, où l'on fait rire autour de soi de bonheur, où l'on est naturellement amusant: l'âge d'or du comique. Il brise un tabou, car il n'est pas permis à un adulte d'être son premier soi, *« pervers polymorphe »* (Freud S. 1905d: 48). La société, que cela mettrait en péril, en interdit la mémoire.

Son génie est *ur-geist*. D'où cette recréation de l'*infant* (au sens anglais) et la multiplication infinie d'infantilités, des traits manifestants sa réalité première, sa spontanéité. D'où la mutité, comme s'il se situait avant le langage, lui le grand communicateur du siècle présent dans tous les médias avec d'innombrables interviews… Dans la vie, il avait le goût des mineures, il a dû en épouser deux pour éviter la justice. Mais, dans ses films, il avait besoin de femme-enfant comme équivalent de Charlot, *man-child* (McCaffrey D. W. 1968: 48). Les nécessités de son art l'ont poussé à franchir plus d'une frontière non-autorisée.

Il n'y a ainsi pas de juste milieu chez Chaplin. Le discours humaniste de l'humble barbier qui clôt *Le Dictateur* quasi en prophète fait en prenant de la hauteur le contrepied de la harangue baragouinée en *baby-talk* du dictateur au début du film, lequel retrace la rivalité sourde entre Chaplin et Hitler, qui lui a volé sa moustache (Nysenholc A. 2020: 113-124).

Mais surtout Chaplin en Charlot exprime son moi profond. Certes, s'appelant Charles (dont l'étymologie est Carl, *« homme »*, Charlemagne étant le grand homme et Charl*ot* le petit), il était comme prédestiné à être l'homme en général, Monsieur tout le monde, dans ses films.

De fait, gentleman déchu, en Charlot, il portait de haut en bas toute la société sur lui; *man-child*, il était tous les âges d'une vie; androgyne (voir *Mamzelle Charlot*, 1914), il était *animus* et *anima*, tous les sexes; excentrique comme vagabond, central comme créateur (toujours au centre de l'image, dans l'usine à rêves, dans l'actualité des temps modernes): il était un condensé synthétique de l'humanité.

Chaplin porte assurément le derby de la City, son lieu natal. N'empêche, il était profondément lui-même, unique. S'il apparaissait si humain, c'est qu'il se demandait ce que tout le monde ferait dans telle situation pour pouvoir surprendre en faisant le contraire, mais affirmant la norme par sa

singularité. Où il est profondément un moi, c'est quand il exploite le premier âge pour faire rire: il plonge loin en lui-même pour sortir ces gags qui révèlent le temps où tout est neuf dont on n'a aucun souvenir. Sa démarche chaloupée, avec les pieds en dehors, est une démarche d'enfant débutant (*Ibid*.: 14-15), et qui a surgi de son inconscient le plus primitif. Mais tout cela est à peine suggéré. Aussi, le voir c'est se voir à un âge dont on n'a aucune mémoire. Son moi devient la projection du nôtre.

Le spectateur qui s'identifie peut croire vivre sa vie profonde, antérieure, et que s'écrit sur l'écran sa propre autobiographie… Mais cet homme qui commence avec une gestuelle de petit enfant (ses culbutes en roulé-boulé, sa montée non alternée de escaliers…), exprime son temps d'une guerre mondiale à l'autre (*Charlot soldat*, 1918, *Le Dictateur*, 1940).

À la fin du *Dictateur* (1940), Charlot cessa déjà d'être. Dans le discours final du barbier du ghetto, on voit peu à peu apparaître à travers le visage de Charlot (Bazin A. 1961: 99), celui ridé, grisonnant de Chaplin qui parle pour lui (à jamais muet), où s'avoue que l'autre était bien lui-même. Au fond de Charlot, était depuis toujours Chaplin, son créateur, sa source, sa vie (Nysenholc A. 2020, *passim*).

Limelight (*Les Feux de la Rampe*, 1952).
Copyright © Roy Export S.A.S.

Et d'ailleurs, il persiste et signe, car le masque de Charlot tombé, dans *Limelight* (1952), il confesse son malheur de ne plus pouvoir être lui-même, faire le Charlot, et d'être à l'âge avancé d'un Faust qui ne peut plus séduire (le public).

On le voit en Calvero, à la fin de sa performance dans un music-hall, – où il a chanté et dansé joyeusement une chanson absurde de sa composition, genre Lewis Caroll, – avec le regard perdu, si triste, quand il aperçoit en contrechamp que la salle de spectacle est entièrement vide. Et ce cauchemar fait comprendre combien Chaplin a dû être désespéré. Lui qui pouvait remplir des salles de milliers de spectateurs, il ne ferait plus courir les foules! Il s'y sauve de la dépression par l'ironie, une autodérision rentrée de créateur par laquelle il s'efforce de se tenir droit, une moquerie de soi par quoi il retrouve sa dignité.

Au bout de sa carrière, s'impose, au premier plan, une autobiographie franche, dans ce film de sa maturité, où Calvero sur scène joue un *alter ego* de Charlot, et Calvero dans la vie, un sosie de Chaplin. Là, il reconnaît: finie la comédie. Malgré la gloire passée, il n'est plus que l'ombre de lui-même.

Quel cinéaste a osé cette sincérité, qui est pourtant la première vertu d'une autobiographie ? Que le maître du comique par excellence a eu la force de dire, face caméra au monde entier, sa faiblesse majeure de ne plus être drôle, est sans exemple. Mais c'est exactement l'application de l'humour selon Freud, rire de soi, surmonter son traumatisme ou son grand défaut en le regardant de haut, comme les adultes s'amusaient de nos petites misères d'enfant pour les relativiser. Cela permet de ne pas sombrer dans une mélancolie mortifère et de se reconstruire en mieux. L'humour est un sursaut. Il affirme *« l'invulnérabilité du moi »* (Freud S. 1905: 362,372,369).

De la Keystone à la Mutual, il n'y avait rien de très visiblement autobiographique, sinon des reprises de sketch de chez Karno (Scheide F. M.). Mais, *A night in a show* (Essanay 1915) est une adaptation du spectacle avec lequel il avait fait une tournée aux Etats-Unis en 1913, jusqu'à ce qu'il fût remarqué par Mack Sennett.

Et ses godillots étaient peut-être une réminiscence des sabots aux *Eight Lancashire Lads* (troupe d'enfants danseurs en sabots dont Charlie a fait partie très jeune à 11 ans), comme les films sur les coulisses des plateaux, *The Property Man* (1914), *Behind the screen* (1916), *A Film Johnnie*, *The Masquerader* (1914), *His New Job* (1915), semblaient inspirés de son expérience au music-hall et qui sont les premières esquisses du *Cirque* (1928) et de *Limelight* (1952).

The Immigrant (1917) pouvait néanmoins se lire comme une souvenance de son voyage d'exil vers le Nouveau Monde, ainsi que, à la fin de *la Ruée vers l'or* (1925), l'embarquement en sens contraire de Charlot devenu millionnaire, comme un rappel de son retour, en 1921, fortune faite, en paquebot, avec *The Kid* dans ses malles. Mais sans image animée de lui-même gosse, l'auteur a dû engager un tiers pour le représenter, Jackie Coogan en l'occurrence, Charlot en petit à côté de lui, extériorisant l'enfant qui était en lui, Charlie d'antan, qui rebondit adulte par résilience.

Le quiproquo Chaplin Charlot

Sinon, Chaplin, grand patron de l'industrie du cinématographe qui tire toute sa fortune de l'exploitation d'un prolétaire, inscrivait l'expérience profondément ressentie de cette dualité, dans ses scénarios. C'est pourquoi le Charlot de *City Lights* est tellement authentique dans son ambiguïté. C'était la contradiction intimement vécue par le cinéaste lui-même: Chaplin incarnera un sans-le-sou jouant au millionnaire pour la jeune aveugle, dans une imposture on ne peut plus subtile. Le passage d'un état social à l'autre dans le film correspond au passé et au présent de sa propre vie, dont l'œuvre fait la synthèse.

Et quand Charlot, traînant dans les rues, est pris, par la jeune fleuriste frappée d'amaurose, pour un dandy huppé, il reçoit la révélation avec le chic du naturel.

L'art ou la vie

La biographie profonde déterminerait les traits caractéristiques du scénario chaplinien. Les relations de naguère au sein de sa famille y laissent des traces. Charlie ne fut pas, comme le *Kid*, délaissé à la sortie même de la maternité; mais, son père, il est vrai, quitta très tôt la maison familiale, ivrogne, pour mourir dans un affreux *delirium tremens*; et sa mère, colloquée folle, délaissa malgré elle son enfant. Cela se traduit dans les films par un Charlot qui paraît sans famille, et qui aime de mêmes jeunes filles sans attaches comme lui, et chanteuses, à l'instar de sa mère (*The Kid*), et/ou danseuses, telle Edna dans le cabaret de *A Dog's Life*, Georgia dans le saloon *The Gold Rush.* (On force Edna d'être entraîneuse, et Georgia pourrait l'être. Ce trait est peut-être motivé par le fait que Chaplin savait que sa mère est morte syphilitique, symptôme d'une vie libre due à la misère, selon Weissman S. 2008). Sinon, la fleuriste de *City Lights* n'a plus que sa grand-mère; Hannah du *Dictateur* est orpheline de guerre. Charlot n'est pas Roméo comme Buster Keaton, fils à papa génial, séparé de ses Juliette par des parents hostiles (*The Navigator, Our Hospitality*). Chez Chaplin, guère de Montaigu ni de Capulet.

Et le déchirement de naguère lors de l'enlèvement forcé de la mère à son domicile se projette dans l'œuvre par des kidnappings dramatiques: celui du *Vagabond* (avec Edna jadis raptée fillette par les Bohémiens); ceux successifs du *Kid* (par les voleurs de voiture, par l'assistance publique, par le tenancier de l'asile de nuit); celui des frères et sœurs de la Gamine pour être également menés par des officiels dans un home de l'Assistance (*Modern Times*), comme le fut le jeune Charlie dans l'Institut Hanwell; le rapt de Ruppert par la Commission des Activités anti-américaines qui ont exercé un chantage intolérable sur le gamin pour qu'il sauve ses parents en dénonçant leurs amis politiques,

comme les Maccarthystes ont tenté de le faire avec Chaplin, considéré comme *« marxiste »*, mais qui, ayant déjoué leur convocation, a refusé de venir témoigner de ses *« connaissances »* communistes, ce qu'il a payé de son exil définitif des Etats-Unis (voir *A King in New York*, 1957).

C'est peut-être avec le récit du *Kid*, au lendemain de la der des ders, que la légende de son histoire personnelle a le mieux rencontré le mythe de l'histoire collective, car l'après-guerre de 1914-1918 est peuplée de nombreux orphelins et femmes délaissées.

L'autobiographie s'offre finalement comme plus vraie que nature. Il y a une présentification du passé dans *le Gosse* (1921), et il y a une actualisation du présent, dans *les Feux de la Rampe* (1952) où le moi de Chaplin se donne comme en train de vivre sous nos yeux sa douleur.

Il y a une limite contre laquelle Chaplin a toujours buté: on le disait aussi célèbre que Napoléon et Jésus. Il a voulu incarner l'un (on le voit déguisé en l'empereur, comme ballon d'essai, à un bal costumé) et l'autre (il avait acheté les droits d'une vie de Jésus de Papini). De fait, il s'est contenté de faire *le Dictateur* (avec Hynkel et le barbier juif du Ghetto, qui incarnent ces mythes à l'échelle). Mais, dès *le Cirque,* où Charlot clown offre à l'équilibriste, par amour d'elle, celle qu'il aime (elle aime le fil-de-fériste) et *les Lumières de la Ville*, où le clochard perd l'aveugle quand il la retrouve (l'ayant aidée à recouvrer miraculeusement la vue), Chaplin développe une figure de *« sauveur sacrifié »* (Starobinski J. 1970: 116), et rivalise donc avec le mythe fondateur de la civilisation chrétienne. Il avait d'ailleurs écrit un scénario, non tourné, où, sur une scène de cabaret, on crucifiait le Christ, les gens buvant du champagne, riant, faisant la fête, alors que le supplicié c'était vraiment Lui!

Dépense de soi

Loin d'être *oisif* comme Charlot (v. son court métrage, *Les Oisifs,* The Idle Class, de 1921), Chaplin est un grand travailleur, qui tournait par dizaines de fois la même scène, quitte à conserver la version initiale (d'après Max Linder).

Pour produire ses films, Chaplin ne comptait pas. Il fallait que ce fût parfait. Il ne fallait pas décevoir les spectateurs, ses fans. Alors que son geste, loin d'être surjoué, est minimaliste, à peine suggéré, caractérisé par une économie de moyens exemplaire (Dullin Ch. 1969: 56), – et d'après lequel Brecht théorise son Gestus distancié (Gwyter), *less is more,* – il multipliait les prises d'un plan jusqu'à ce que le gag fût totalement au point. Personne ne s'autorisait ce luxe. Le mot d'ordre des Studios était: « *One take* ». La pellicule argentique était très chère, c'était une matière noble. Nonobstant, les chutes (*rushes*) chez Chaplin furent innombrables. Des séquences, même très drôles, étaient impitoyablement supprimées au montage si elles apparaissaient comme des digressions ou des redondances contrevenant à la ligne claire du scénario (sont coupées l'aventure de Charlot avec une esquimaude dans *la Ruée vers l'or*, la lutte de Charlot avec un bout de bois coincé dans un soupirail dans *les Lumières de la Ville*, etc.) En moyenne, 300.000 mètres sont tournés pour 3.000 retenus. Les dépenses étaient excessives et les gains dépassaient plusieurs fois le budget investi. Rien que la recette du Japon couvrait ce que *les Lumières de la Ville* avait coûté.

De l'hyperbole à la litote, il incarne les deux pôles de l'excès. Avec Chaplin, tout dépasse la mesure. Certes, sa critique acerbe était l'expression au carré de sa révolte contre la misère (*Une Vie de chien*), la guerre (*Charlot soldat*), l'exploitation de l'homme par l'homme (*les Temps modernes*), le fascisme raciste (*le Dictateur).*

Autant de grands films. *« Je me révolte donc nous sommes »* disait Camus (1951: 24). L'homme révolté affirme l'humanité, la limite de l'humiliation inacceptable en-deçà de laquelle on perd sa dignité d'être humain. Et c'est pourquoi, Charlot si personnel, si Chaplin, est aussi universel, si Carl. Extrêmement lui et extrêmement l'autre. Un et tous.

Un gag utilise les objets en dehors de leur finalité, détournés de leur but, comme fait l'enfant, sans effet pratique, c'est le geste gratuit. Mais, avec lui Chaplin a fait fortune. Et avec Charlot, être dénué de tout pouvoir, Chaplin est apparu comme un des hommes les plus puissants, ayant dominé la vie de son temps (Jourdren M. 2015) – personnage fétiche de dada, du surréalisme, adulé par les réalisateurs soviétiques, chanté par les poètes du monde entier – et impressionné jusqu'aux grands de ce monde qu'il rencontre au sommet (Einstein, Picasso, Stravinsky).

Le plus, le moins, il est en tout superlatif. Le réalisateur dont les chefs-d'œuvre cinématographiques furent continuellement au hit-parade du box-office, finira comme écrivain d'un grand succès international de librairie, sur lui-même. Celui qui *in fine* se dit tant avec des mots, ne *se* serait pas dit auparavant avec des images? *Civis mundi*, il crée des films qui conjuguent documentaire et autofiction. Mais le personnage de Charlot était le masque de Chaplin, comme dans le théâtre antique: son *persona*, pour sonner plus fort, pour faire bien entendre sa mélodie silencieuse, son chant profond. L'*autre*, surtout celui dont il tint le rôle durant les 26 ans que dura sa Fable, était son véritable *« je »*. En Charlot, Chaplin fut un moi multiplié par lui-même. Un super-moi et une conscience du monde.

Bibliographie

Bazin, André 1961, *Qu'est-ce que le cinéma*, III, Paris, Cerf.

Camus, Albert 1951, *L'Homme Révolté*, Paris, Gallimard.

Chaplin, Charles 1964, *My Autobiography*, Shimon & Schuster. 1964, *Histoire de ma vie*, Paris, Ed. Robert Laffont.

- 1918 « What People Laugh At », in *American Magazine*, vol. 86, n°5, NY (cfr. « Mon secret ou l'art de faire rire », 34-35, et *in* Marcel Martin, 1966, *Charlie Chaplin*, Paris, Seghers).

Delluc, Louis 1921, Paris, M. de Brunhoff Editeur.

Dullin, Charles 1969, « L'Emotion humaine », in *L'art cinématographique*, tome I, 1926, repris in *Cinéma 69*.

Eisenstein, Sergeï Mikhailovich 1972, « Charlot-le-Kid » (Moskva, 1945), *Ma Conception du Cinéma*, Buchet-Chastel, Paris.

Freud, Sigmund 1905, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1969, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard.

- 1905d, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1949, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard.

Fry, William F. 1991, « Charles Chaplin: an embodiement of paradox », in *Charlie Chaplin: his Reflection in Modern Times*, A. Nysenholc (ed), Berlin-New York, Mouton de Gruyter.

Gwyther, Deidra 2009, « Brecht's Concept of Gestus and its Relationship to Charlie Chaplin », California, Literature Review (ww.allvoices.com).

Jourdren, Morgane et Pierre-Marie Loiseau 2015, *La figure de Charlot et ses avatars*, Presses universitaires de Rennes.

Lejeune, Philippe 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Linder, Max 1919, in *Film*, cité par Louis Delluc, cf. *supra*.

McCaffrey, Donald W. 1968, *4 Great Comedians*, New York, Zwemmer Limited.

Mitry, Jean 1952, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Paris, Editions Universitaires.

Nysenholc, Adolphe 2002 *Charles Chaplin. L'âge d'or du comique* (1979), Paris, L'Harmattan.

- 1987, *Charles Chaplin, La légende des images*, Méridiens-Klincksieck, Paris.

- 2020, « La rivalité Hitler-Chaplin *», in Charlie Chaplin. Le Rêve, Bruxelles, Didier Devillez Editeur*.

Papini, Giovanni 1921, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi. Un best-seller aux Etats-Unis.

Quigly, Isabel 1968, *Charlie Chaplin: Early Comedies*, New York, E.P. Dutton.

Rank, Otto, 1973, *Don Juan et le Double*, Paris, Payot.

Scheide, Frank Milo 1990, *The History of Low Comedy and Nineteenth and Early Twentieth Century English Music Hall as Basis for Examining the 1914-1917 Films of Charles Spencer Chaplin*, Madison, University of Wisconsin.

Starobinski, Jean 1970, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Les Sentiers de la Création, Genève, Skira.

Wagner, Robert in Gene Fowler, 1934, *Father Goose* (Story of Mack Sennett), New York, Covici Friede.

Weissman, Stephen 2008, *Chaplin: A Life*, Préface de Géraldine Chaplin, New York, Pub Arcade.

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali vol.20, n.1, 2022, ISSN 1721-9809

Devant la mer inlassable : la limite et l'excès en nous

Françoise Hiraux

magma@analisiqualitativa.com

Historienne, ses recherches portent particulièrement sur les pratiques des intellectuels (opérations de connaissance, gestes, dispositifs, motivations, sociabilité, etc.) et l'imprégnation de leurs constructions de savoirs dans les sociétés occidentales au fil des époques. La littérature (et d'autres créations) comme expression et langage sont un autre champ d'exploration. Ces travaux ambitionnent de participer aux interrogations contemporaines. Ils bénéficièrent d'abord du cadre du *Centre de recherches sur la communication en histoire* puis des *Archives de l'Université de Louvain*. Ils se poursuivent aujourd'hui, sous le statut de collaboratrice extérieure, aux Presses universitaires de Louvain et au Musée L de l'UCLouvain. Dernière publication : (2021) *« Le rêve ou la vie sans distance, Un cheval entre dans un bar de D. Grossman » in* Beatrice Barbalato, *Auto/biographie Prémonitions, rêves, cauchemars, Mnemosyne o la costruzione del senso,* 14. À paraître: *Les archives et le corps*.

Nathaniel Sichel (1843 Magonza, 1907 Berlino), *Medea*, 1883-1892, New York Public Library.

Abstract Les récits de soi sont peuplés de l'expérience des excès, subis (comme la violence et la mort) et commis. L'excès est un acte : quelle force y a poussé? Il est un débordement, mais vis-à-vis de quoi ? Et comment assumer l'excès passé, comment le dépasser ? Que nous fait-il intimement ? Nous explorerons le couple en miroir de l'excès et de la limite, à partir de la confession d'Ulysse dans son récit aux Phéaciens (*Odyssée*, IX-XII), de l'*Autobiographie philosophique. Le bonheur, sa dent douce à la mort* (2020) de la française Barbara Cassin et du récit personnel de l'écrivain new-yorkais Daniel Mendelsohn, *Une odyssée. Un père, un fils, une épopée* (2017). Nous nous attarderons auprès de réalités telles que la perte, la nostalgie ou encore le destin, situées du côté de la façon de recevoir la limite, mais aussi, sur l'autre versant, auprès de l'ouverture : le passage, le courage, la curiosité et le désir, l'amour. Une question rassemble le tout : Qu'est-ce que le *«trop»* ?

Introduction

Ulysse avait tellement dérogé à la mesure. Tandis que les dieux tenaient conseil afin de décider s'ils autorisaient finalement son retour en sa patrie, il se tenait seul sur le rivage de l'île de Calypso qui le retenait. Empli d'une tristesse tout humaine, il regardait la mer et pleurait inlassablement. (*Odyssée*, V, vers 146-154). Cet horizon qui n'est plus un espoir (mais qui l'avait été – l'Odyssée oscille continuellement entre les extrêmes, comme si l'existence ne connaissait jamais de point d'équilibre), cette limite posée sur la grève, là où la terre le cède à la mer, et cet *après* qui ne pourra effacer que l'on a quitté à jamais l'*avant*, sont autant de figures de ce que l'excès produit dans le cœur des humains.

Que serait l'excès ? L'excès est un acte : quelle force y a poussé ? Il est un débordement, mais vis-à-vis de quoi ? Que résume son nom au-delà de la factualité de ce qui a été commis : la présomption, l'audace et le courage ; ou, peut-être, tout simplement, la vie affrontée au temps ? Et enfin, comment assumer l'excès passé, comment le dépasser ? Les dieux délibéraient si Ulysse était *nostimos*, c'est-à-dire susceptible de *revenir*. On pourrait aussi traduire *«autorisé à le faire»* : le balancement, jusqu'à la folie parfois, entre l'interdit et le désir précipite la pensée de l'excès dans les abîmes.

Rationalité oblige, nous revêtons spontanément l'excès des habits du concept. Homère, pourtant, nous conduit tout ailleurs : l'excès est cosmique et touche l'âme. La mer et son horizon (lorsqu'on la reçoit depuis le rivage) ou son déferlement (quand on y est plongé), sont ses images, infiniment puissantes. Mais les mots eux aussi, quand la banalité ne les a pas rongés, sont d'immenses pans d'univers soudainement révélés aux yeux, aux sens, à l'âme et à l'esprit. Leur sonorité, leur constitution intime (l'étymologie) et l'histoire de leurs usages précèdent chaque écoute et chaque emploi. Par sa filiation latine, l'*excès* a partie liée avec le fait de *sortir,* de *franchir,* de *déborder,* de *surmonter*, autant d'actions et de conduites dont le sens, à son tour, s'éclaire de l'éventail des termes attenants à la limite : *frontière, loi* et *tradition,* monde familier du *dedans* et étendues inconnues du *dehors, enfermement* et *passage*.

C'est le couple de l'excès et de la limite que nous explorerons ici. Un couple qu'on ne peut défaire, mais dont la compréhension gagne beaucoup à analyser chacun des deux termes. C'est pourquoi, nous nous attarderons auprès de réalités telles que la perte, la nostalgie ou encore le destin, situées du côté de la façon de recevoir la limite, mais aussi, sur l'autre versant, auprès de l'ouverture : le passage, le courage, la curiosité et le désir, l'amour avant tout.

Nous partirons du récit des épreuves endurées par Ulysse, parce qu'il m'a paru, spontanément (et naïvement), que la destinée d'un guerrier était la plus à même de nous approcher de l'excès. J'aurais vivement aimé pouvoir le faire à partir de Ernst Jünger, de Maurice Genevoix ou d'un de ceux qui se sont retrouvés par millions dans les convulsions du 20^{e} siècle. Mais s'ils ont retracé dans leurs Mémoires les extrêmes dans lesquels ils avaient été plongés et exprimé combien, et avec quel effroi, ils avaient atteint l'essence de la guerre, aucun (de ceux dont j'ai lu les autobiographies) n'a dit vraiment ce que l'excès avait fait en lui, avait fait de lui, qui était ma question. Sans doute, était-ce impossible.

Les quatre chants (IX-XII) de l'*Odyssée* qui contiennent les actions d'Ulysse confronté au destin tout au long de son interminable périple, sont prononcés à la première personne. Ensemble, la puissance poétique d'Homère et le *«je»* (un des plus anciens de notre culture), y enseignent le tragique humain lié à l'excès. Leur leçon est immémoriale, humaniste, anthropologique. Chaque époque, depuis 2700 ans, en a fait sa propre lecture. La nôtre aussi. Dans le monde de 2020 singulièrement bouleversé, complexe et excessif, nombre d'artistes et d'auteurs reprennent Homère dans des spectacles, des lectures et des entretiens, des textes, des vidéos. J'en ai retenu deux : le récit personnel de l'écrivain new-yorkais Daniel Mendelsohn (né en 1960), *Une odyssée. Un père, un fils, une épopée* (2017), et *Le bonheur, sa dent douce à la mort. Autobiographie philosophique* (2020) de la Française Barbara Cassin (née en 1947), un texte qui poursuit un essai précédent, *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?* (2013), dans lequel, aussi, l'*Odyssée* tenait une place centrale.

1. Homère et le choc du réel

Le tragique humain

Vous connaissez l'histoire. Après le ravage de Troie, Ulysse rembarque vers son royaume, Ithaque. Dix années vont s'ensuivre, enchaînant les périls hors mesure. Être massacré en abordant la première île. Dévoré par le cyclope. Égaré sans retour par les sirènes. Englouti par les monstres marins Charybde et Scylla. Privé d'humanité par des herbes hallucinogènes ou par les sortilèges de Circé. Et cent fois anéanti en mer, poursuivi par la haine implacable de Poséidon. Après un énième naufrage, les Phéaciens le recueillent conformément aux codes de l'hospitalité : pour la première fois depuis tant

de désordres, la règle retrouve une voix, une place. Dans la nuit du banquet organisé en son honneur, bouleversé par les chants de l'aède qui rappellent sa bravoure à la guerre et célèbrent sa mémoire car nul ne sait ce qu'il est devenu, il livre à ses hôtes le récit de ce qu'il a traversé. Dévoilant alors son identité après l'avoir tellement cachée (l'*Odyssée* fourmille de ses dissimulations, dictées en partie par la *mètis*, mais pointant peut-être aussi que le silence seul peut succéder à l'excès), il enchaîne les faits et se vante de ses exploits.

Pourtant, il les met à distance. Qu'est-il en train de comprendre en mettant son histoire en mots ? C'est, je pense, la question même d'une autobiographie. Et que signifient tous ces épisodes où il pleure et déplore ? On passe à cette affaire singulière de la confession. Car, en réalité, ce qu'il narre c'est sa rencontre avec le tragique humain. Le cours sans fond dans lequel il a été plongé le confronte à son rapport à la mort, à la violence qui l'habite et à l'ambiguïté consubstantielle qui mêle l'ordre cosmique et le chaos, le destin et la liberté.

«Tout se déploie en quelques hexamètres : la grandeur et la servitude, la difficulté d'être, la question du destin et de la liberté, le dilemme de la vie paisible et de la gloire éternelle, de la mesure et du déchaînement, la douceur de la nature, la force de l'imagination, la grandeur de la vertu et la fragilité de la vie» (Tesson S. 2018 : 20).

Le temps des mythes est clos. L'*Odyssée* est l'aventure d'un humain. L'excès qui la tisse de part en part ne résulte plus du caprice d'un dieu, d'une déesse. Homère expose les passions des hommes et nous place dans l'apprentissage du tragique des choses. Pour la première fois, l'homme se rencontre.

Jamais indemne de l'excès

Peut-on guérir de l'*archè kakon*, du mal primitif ? Ulysse n'en finit pas de revenir de la guerre, sans cesse jeté à l'eau, poussé vers le mauvais rivage, dérouté. Tout ce temps-là, il ne comprend rien, il sent tout. Le cri de la tempête l'envahit de bruit et de fureur, cogne chaque parcelle de son corps et de son âme, l'esprit débranché : plus question de l'intelligent Ulysse. *« Écouter la tempête d'une âme tendue, c'est […] communier dans l'effroi et dans la colère, avec un univers forcené »* (Bachelard G. 1948 : 296). Tout cela est dit après coup, à la faveur de la nuit étoilée, dans le long récit aux Phéaciens comme si c'était la mémoire affective (presque sensitive) qui témoignait le plus, ou la seule vraiment, de l'excès passé.

Homère chante Ulysse *polutropos. « Aux mille détours. Par tours et détours»*, traduit Daniel Mendelsohn (2017 : 60). Les tours, ce sont les ruses qui le sauvent de la multitude des périls. Les détours, eux, sont les boucles sans fin de son errance jusqu'aux séjours d'êtres de moins en moins assimilables à des humains (Circé, par exemple), et jusqu'aux Enfers, auprès des âmes qui ont franchi l'ultime limite. L'évocation nue de la mer infinie, le mystère absolu des côtes jamais entrevues expriment avec la puissance sans égale de la poésie la dépossession progressive d'Ulysse de son soi ancien qui est sans doute le sens le plus profond de son périple. Il reviendra certes à Ithaque, mais autre que celui qu'il était quand il est parti. L'excès change, irrémédiablement quoi qu'on en espère tout d'abord. Primo Levi l'a dit admirablement dans sa méditation sur les longues errances sans destination qui l'ont balloté, durant des mois, en Pologne et dans l'immensité russe après la libération d'Auschwitz (Levi P. 2000 [1963]).

La finitude

La limite a des vertus. Et, bien plus : une nécessité. Parce qu'elle contient, elle donne consistance. Grâce à la forme (qui n'existerait pas sans un tracé, une enveloppe, une marque… entre dedans et dehors), nous sommes quelque part et nous sommes portés.

Mais l'excès est désorientation. La discontinuité est sa matière. S'il outrepasse les limites et la mesure (c'est son sens premier), il opère aussi des coupes dans le tout. La tristesse du fini, du limité,

imprime la nostalgie (Ricœur P. 1950 : 420). Et parfois – Ulysse l'a connue – survient l'angoisse nue. À l'envers du débordement de l'excès, celle-ci enserre l'âme et le corps dans l'effroi de ne pas être. Elle est un rapport au néant et à la possibilité. La présence, aussi, est en relation étroite avec la limite. On ne peut sentir la présence envers rien et il y a une douleur vertigineuse du vide. C'est peut-être cela aussi que signifient les vers d'Homère emplis de la furie du vent dans la tempête.

La limite joue un rôle très singulier. Elle est là, fixe, mais elle pousse à un incessant va-et-vient d'un côté à l'autre d'elle. Elle donne le goût de l'éternité, de la perfection, du tout, de la plénitude – sans y apporter la sérénité toutefois, car ces choses ne vont pas sans l'angoisse de la liberté, la peur, le repli, la crispation. Mais comme elle arrête, pose un obstacle, enferme parfois, elle impose aussi (ou donne le désir) de l'affronter, de la dépasser, la contester, l'oublier.

Mesure et démesure

L'*Odyssée* est une succession de défis extrêmes opposés à Ulysse. Il en devint, pour les Grecs, le champion de la *mètis*. La *mètis*, explique Jean-Pierre Vernant, *« préside à toutes les activités où l'homme doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles, trop puissantes pour être directement contrôlées, mais qu'on peut utiliser en dépit d'elles, sans jamais les affronter en face »* (Detienne M., Vernant J.-P. 1987 : 57). *« Elle joue du multiple face à ce qu'on ne peut pas enclore dans la limite d'une forme unique et fixe »* (*ibid.* : 11). *« Elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux »* (*ibid.* : 10). Excéder, ici, c'est donc retourner les frontières du possible, les dépasser, les subvertir. C'est aussi miser sur le mouvant plutôt que le fixe. Biaiser, recourir à la ruse et à la dissimulation. Jusqu'où est-il légitime de pousser la *mètis* ? Et touche-t-elle le vrai ? Ulysse ondoie, Platon ne déroge pas : qui a raison ? Nous verrons plus loin ce qu'en pense Barbara Cassin.

Parfois, la *mètis* réussit trop et verse dans l'*hubris*, l'orgueil insensé et la démesure qui rompt toutes les digues. L'*hubris* d'Ulysse qui a abattu sur lui le malheur (la vengeance sans fin de Poséidon) fut d'humilier le cyclope après l'avoir vaincu. Peut-être dans un vertige autodestructeur ? Il y aurait dans ce geste outrancier, comme dans la fureur des guerriers de l'*Iliade*, quelque chose qui signerait le désir d'en finir, après l'irrattrapable et devant l'incommensurable, l'infiniment sans et hors limites. Mais la guerre et le défi insensé d'Ulysse sont aussi une image. Elles disent notre situation, notre être au monde, où nulle frontière n'est étanche. Nous sommes faits de *mètis* et d'*hubris*, pris dans la nécessité du vivre et la pulsion de s'affirmer. Nous débordons sans cesse les impossibilités, sans en triompher.

2. Attendre l'inattendu

Plutôt que sur l'excès commis, les retours autobiographiques, pour la plupart, sont beaucoup plus diserts sur l'excès qui survient, l'événement qui bouleverse les lignes, effondre les certitudes. Il était inéluctable, mais la vie ordinaire l'avait fait ignorer, oublier, enfouir dans la succession sans à-coups des jours. Peut-être, d'ailleurs, serait-il morbide de l'attendre et de s'y préparer obsessionnellement comme les *memento mori* en intimaient l'ordre ? Mais une fois qu'il survient et passe à la dimension réelle du fait accompli, comment l'apprivoiser ? Daniel Mendelsohn et Barbara Cassin en parlent, à partir, l'un et l'autre, de la perte d'un être aimé.

La peur de tomber

Daniel Mendelsohn entreprit l'écriture de *An Odyssey : A Father, a Son and a Epic* quelques mois après la mort de son père, à la fois pour tenter de le découvrir derrière tous les remparts dont Jay Mendelsohn avait cru nécessaire et décent de dissimuler sa vie intérieure, et pour démêler enfin les écheveaux de méprises qui avaient compliqué leur relation, le père ayant toujours présenté un visage sûr quand le fils n'avait cessé de sentir que tout en lui était *« irréversiblement nébuleux et imprécis »* (*Ibid.* : 64). *« Attendre l'inattendu »* figure dans les premières pages (*ibid.* : 18).

Dans l'existence de Jay Mendelsohn (1930-2012) on ne trouvera aucune place à l'excès et aux ruses de la *mètis*. *« Mon père détestait l'exagération, tout comme d'ailleurs il détestait tous les excès »* (*ibid.* : 52) et *« s'il était une chose que nous savions de [lui], c'était qu'il ne trichait ni ne mentait jamais »* (*ibid.* : 225). Voilà pour l'excès dans son premier sens (l'excès commis). Mais cette droiture dépassait l'exigence éthique. Jay Mendensohn avait peur de tomber. Devenu âgé, il marchait à petit pas les jours enneigés – et bien sûr, comme le laisse être la désinvolture du destin envers les humains, c'est une chute, sur un parking de supermarché, qui l'entraînerait en quelques mois dans la mort. Mais, peu à peu, grâce à l'écriture (qui subvertit les limites des évidences), Daniel Mendelsohn put toucher ce qui tenait cette vie tellement droite. Son père était hanté et structuré par la peur de n'être pas à la hauteur. Il apprit à retenir ses émotions, à corseter son affection. Son sens suraigu de la précision, l'affirmation qu'il avait toujours à la bouche *« x c'est x ! »* n'étaient pas liés, comme chacun le supposait, à sa formation mathématique et à son travail dans l'aéronautique militaire : ils étaient son *garde-corps* (autrefois on disait *« garde-fou »* pour nommer ces rambardes).

L'excès n'est pas pour celui qui est peu sûr de soi, vulnérable. Jay Mendelsohn avait grandi à Brooklyn dans une famille pauvre, ne pouvant compter que sur sa volonté qu'il a hypertrophiée et sur la lecture. Il lisait tout, et de tout. Ainsi, il posait des digues de savoir face au monde trop vaste lorsqu'on appartient à la classe des *petits.* Mais élargir ses connaissances (autrement dit : repousser les limites, dans un effort, en vérité, prométhéen) était aussi la manière pour lui de se donner une dignité dans la conviction qu'elle tenait à ce que l'on parvient à faire du lot de qualités et de responsabilités qui nous est échu. Sagement, l'excès était devenu *« culture »*.

L'infini dans le fini

Le temps est un inlassable excès. Il porte ou pousse – c'est selon – vers le futur et laisse le passé derrière la frontière. Le présent se fait *no man's land*. Mais quand viennent l'expérience et les années, vient aussi la nostalgie. *« L'amour et la concurrence des amours, le rapport entre le nouveau et l'ancien, la manière dont le nouveau devient l'ancien et l'élan habitude, bref le temps comme ligne et comme cycle, sont l'une des clés de la nostalgie »* (Cassin B. 2015 : 30-31).

Mais pour Barbara Cassin, il y a aussi de l'infini dans le fini. Elle revient à ce propos sur la scène finale des retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope. *« Les dieux pitoyables retiennent la nuit pour les amants. Ils jouirent de l'étreinte amoureuse, ils jouissent par les récits et échangent les mots avant que le sommeil ne tombe. C'est l'infini dans le fini, une très bonne description de l'amour »* (*ibid.* : 49). Elle enchaîne : *« Un instant pour combler, pour faire éternité, et simplement déjà pour faire cesser la douleur. […] Un moment hors du temps, un kairos qui fait date, une entaille et une exception, il n'y a sans doute rien d'autre qui puisse concurrencer 'tout' le temps et la longueur du temps qui manque »* (*ibid.* : 49-50).

La fidélité et l'ouverture

Mais si, avec la nostalgie, *« l'amour ailleurs, l'amour de l'ailleurs, cèdent devant le désir du même »* (*Ibid.* : 32), comment laisser une chance au pas-encore ? Barbara Cassin est forte, ou sage, ou simplement capable de prendre au sérieux la philosophie et de faire confiance aux mots pour renverser le malheur. Est-ce cela qui lui donne, après la mort de son mari, cette évidence : *« À chaque tournant de vie, ressaisir autrement tout le paysage. Non pas accumuler les expériences mais recosmiser*[1]*, refaire beauté du tout jusqu'à maintenant, en mêlant les temps pour séduire le toujours »* (Cassin B. 2020 : 58).

[1] *Recosmiser*, et plus loin, *hospiter* sont des créations langagières de B. Cassin. Elle les emploie sans guillemets ni italiques, par conviction que les mots doivent épouser librement ce que nous sentons.

Elle connaît la Méditerranée : elle a grandi avec les auteurs grecs, et vit les étés en Corse, dans une maison en surplomb de la mer (et tout à côté de la petite terrasse rocheuse où repose désormais son mari). Elle en reçut le plus précieux des savoirs : être un lieu, avoir lieu, avoir un lieu.

« Nous sommes, morts et vifs, hospités là, par le village [en Corse]. Mais nous sommes hospités en même temps par le monde, dans un cosmos véritablement grec qui se déploie dans cet horizon si propre aux îles. […] On sait, au milieu de l'eau, qu'il y a un rivage, limite entre un dedans et un grand dehors et que l'île est finie. […] Dans sa finitude, une île est un point de vue sur le monde. Une île est immergée dans le cosmos, avec le ciel étoilé au-dessus de nos têtes et l'immensité de face, sensible au regard » (Cassin B. 2015 : 15-16).

Habiter (*« être hospité »* dit Cassin) signifie que l'endroit où nous sommes ne peut pas être seulement un point dans l'espace abstrait de la géométrie ; il ne s'agit pas d'une relation extérieure mais quelque chose qui définit notre être. Et l'une des plus profondes détresses est sans doute celle du sans-abri, du sans domicile, du migrant qui ne peut s'arrêter ni s'établir nulle part : l'abime lorsque le sol se dérobe. Sans lieu, pas de limite qui tienne. Pas d'identité, et aucune chance d'être reconnu.

La nécessité du «trop»

Les parents de Barbara Cassin n'ont jamais rien compté ni mesuré, à commencer par leur affection. S'il n'y pas de trop, alors il y a l'amour. Et aimer (comme aussi être aimé) c'est ouvrir les possibles. Les limites n'existent pas. Pas plus que l'excès n'est coupable.

«Je me souviens du moment où cela m'est apparu avec certitude. [Ce soir-là, à la cuisine, tout près de sa chambre dans l'appartement minuscule, il y avait du monde], je me suis réveillée. Je suis descendue de mon lit qui était un peu haut, j'avais du mal à descendre toute seule, donc j'étais vraiment petite, quatre ans, peut-être même trois. Et je suis allée jusqu'à la cuisine. Là quelqu'un m'a prise sur ses genoux, câlinée puis remise au lit. […] Le bruit des voix m'a de nouveau réveillée, je suis redescendue, ils m'ont ré-accueillie sur leurs genoux, donné quelque chose à manger ou à boire et remise au lit. Je me suis endormie d'une grande goulée de sommeil. Je me suis réveillée une troisième fois, et j'ai su : c'est fini, je ne peux pas y retourner, ce n'est pas possible. Trois, c'est trop. J'ai quand même glissé en bas du lit, j'y suis allée, coupable jusqu'à la moelle. Ils m'ont prise tendrement dans leurs bras, tout était normal, doux, et ils m'ont tendrement recouchée. Ils n'avaient pas compté, je n'étais pas coupable. Là j'ai su ce que c'était l'amour. Trois fois, c'est l'infini. Il n'y aura jamais de trop, ce ne sera jamais trop» (Cassin B. 2020 : 51-52).

3. Le vrai

La traversée des apparences

Dans leurs approches documentées de l'*Odyssée* (tous deux sont hellénistes) Barbara Cassin et Daniel Mendelsohn consacrent une attention particulière aux thèmes de l'apparence et de la reconnaissance.

La première est réputée illusoire. Pire, elle serait un écran interposé d'avec la vérité et un obstacle au franchissement indispensable des limites du sensible pour atteindre au vrai. La seconde arracherait le voile dans un dénouement hollywoodien. Ce n'est pas du tout leur conviction. Au contraire, par des chemins de pensée différents, ils donnent à l'apparaître le statut de ce qui fait atteindre le vrai ; vrai à comprendre comme ce qui est véritable pour un sujet et non comme une/la vérité métaphysique.

Après des développements sur l'action du temps (laissons ici de côté la métamorphose, pourtant tellement liée à la limite et l'excès) Mendelsohn en arrive à la question du secret et de la connivence, vérité partagée de deux êtres qui s'aiment. Vérité-véritable du couple – et non de la famille. Seuls, ces deux-là savent (Mendelsohn D. 2017: 405). Seuls, ils voient ce que les formes du banal, du social et de la culture cachent aux yeux des autres. Mieux encore : peu importe si leurs comportements à l'un et à l'autre et si leurs faits d'expérience et de culture et leurs convictions personnelles ne

s'ajustent pas nécessairement ni constamment, ce qui compte est l'*homophrosyné*, l'accord des sentiments qui les joint secrètement, c'est-à-dire intimement, sans démonstration extérieure ni explication. Elle ne dissipe aucun malentendu, elle les excède (*Ibid.* : 214-216). L'apparence, quand elle devient secrète, n'est plus le *limes* romain, le mur, elle est l'ouverture.

Une question de place ?

L'humain aurait-il une place dont il ne peut déroger ? La littérature et la théologie (pour n'évoquer qu'elles) ont longtemps placé en tête de leurs préoccupations la dialectique sans fin, voire sans issue, du destin et la liberté. Ce n'est plus vraiment notre question. La place, en dernier ressort, est fixe ; alors que notre condition, aujourd'hui, est d'être emporté.

Le *Dictionnaire des intraduisibles, Vocabulaire européen des philosophies,* dirigé par Barbara Cassin, expose à l'article *« Destin »* que celui-ci *« renvoie à la nécessité, quelle que soit sa nature (calcul ou décision divine, enchaînement naturel ou cosmique), qui régit la vie humaine et articule dès lors déterminisme, finalité et liberté »* (Cassin B. 2019 : 295). L'article poursuit, se tournant, avec l'allemand et Heidegger, du côté de la destination, de l'historicité, de l'appel et de la réponse. Digressons quelques instants sur ce que ce dernier, interprétant le grec, dit de l'*archè.* Un détour qui n'en est pas vraiment un puisque l'*archè* parle du temps et du destin comme excès. Ou mieux : comme transition.

« Le mot […] reçoit pour les Grecs plusieurs acceptions. […] Ἀρχη est ce à partir de quoi quelque chose est issu. [Il] désigne le début. […] Le début est toujours ce que l'on dépasse et outrepasse, ce qui est laissé en arrière dans l'empressement qui va de l'avant. En pensant l'αρχη de cette façon, comme 'début', nous renonçons d'emblée à sa teneur essentielle. […] L'αρχη est ce qui fraye la voie à la nature et au domaine du surgissement. […] Mais c'est encore trop peu dire, car l'αρχη est aussi injonction qui dispose de l'entre-deux entre surgissement et évanouissement. […]. La transition est le véritable surgissement » (Heidegger M. 1985 [1941] : 140-141).

À la lumière de ce temps qui n'est plus sortie (excès) mais transition, nous comprenons mieux pourquoi Homère métaphorise le pire danger que court Ulysse sous la forme du sommeil et de l'oubli. Plusieurs fois, alors que les côtes d'Ithaque étaient en vue, Poséidon (qui veut la perte du héros de l'*Odyssée* parce qu'il a mutilé et humilié son fils, le cyclope Polyphème), le plongea dans le sommeil et le navire sans capitaine fut rejeté au large. Les Sirènes elles aussi, cherchèrent à perdre Ulysse dans leurs chants hypnotiques du souvenir de sa gloire passée. Vernant a rappelé que l'endormissement est la faille et la défaillance de la *mètis* (1987 : 38).

Le passage

L'*Autobiographie philosophique* de Barbara Cassin s'ouvre sur la déclaration d'un petit enfant aussi hardie que fausse et se poursuit, dans une longue première partie, avec d'autres anecdotes autour de ce que l'on *dit* (et non sur ce qui est). Ces pages déconcertent, surtout lorsqu'elles plaident le mensonge et célèbre Gorgias et les sophistes. Que veut dire Barbara Cassin en déclarant avec force : *« Je n'aime pas l'Un. Je ne veux pas de l'Un ni de la majuscule. C'est l'un des brins les plus consistants de mon rapport à la vérité : il n'y en aura pas qu'une. C'est trop risqué »* (Cassin B. 2020 : 56-57). Pourquoi pas l'universel ? Parce que *« la pathologie de l'universel, c'est l'exclusion »* (*ibid.* : 116) ; et parce qu'il n'est pas ce qu'il prétend être : *« L'universel est toujours l'universel de quelqu'un »* (*Ibid.* : 35).

« Il n'y a que du cas » (*Ibid.* : 40). La vérité, nous invite à penser Barbara Cassin, n'est pas l'étalon de l'exactitude, mais une évidence, un rapport de soi au monde. Parfois, il faut renoncer se hisser dans l'universel et se sauver soi. Transgresser à l'envers, en quelque sorte. Rebrousser vers nos limites vivables. Barbara l'a découvert avec des adolescents psychotiques à un moment, au début de sa

carrière, où elle avait été chargée d'enseigner le français à un groupe d'entre eux. Comment leur faire découvrir qu'ils avaient une vérité et une langue pour la dire ?

Mais à cette proposition éminemment humaniste (l'individu, avant n'importe quel principe général), Barbara Cassin ajoute, avec autant de force, un appel au jugement. Le jugement, dit-elle, est la faculté politique par excellence et demande l'engagement. Il faut quitter le retranchement quiet des *doxa* universelles, et s'impliquer. *« Qu'est-ce que je pense de ce que je vois ? Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui suffit ? Qu'est-ce qui ne suffit pas ? Qu'est-ce que je comprends ? »* (Cassin B. 2020 : 164). Il s'agit de confronter sa vérité intérieure au monde ; en aucune manière, de plier celui-ci aux caprices, aux préjugés et à l'avidité du profit individuel.

L'éloge de la traduction

Ce jugement-là est exigeant et n'a rien à voir avec l'inconsistance piteuse et dévastatrice des opinions. Il s'apprend, en écoutant, en se frottant à la diversité. De là, vient le grand éloge de Barbara Cassin de la traduction et toute l'énergie qu'elle consacre, depuis une dizaine d'années, au *Vocabulaire européen des philosophies, Dictionnaire des intraduisibles*, l'œuvre, collective forcément, qui fait sa fierté dans son *Autobiographie.*

Entrer dans la langue d'un autre, c'est développer un savoir-faire avec les différences, se mouvoir dans *« l'entre »* et dans le *« et »*. Quand on passe entre les langues, on dés-essentialise (Cassin B. 2016 : 225). La traduction *« met en considération l'autre et trame la diversité »* (*ibid*. : 224). Et surtout en ces temps terribles de passages meurtriers en Méditerranée et dans la Manche, *« la traduction comme modèle du 'entre' interdira toujours l'enchaînement 'logos', 'barbare', 'esclave', 'subalterne' qui fait douter que celui qui se noie soit un homme »* (*ibid.* : 231).

Terminer

L'excès aurait ainsi plusieurs versants. Le premier regarde l'aventure et la condition humaines. Sous cet aspect, philosophique, il serait le mouvement même. L'être-temps. Le deuxième concerne le passage. L'héroïsme ancien se fait ici réflexion sur ce que c'est qu'un acte et sur la faculté que nous avons (dans quelle mesure ?) de *« passer là où il n'y a pas de passage »* (Cassin B. 2014 : 193). Dans une société qui a transformé tous ses repères depuis les années 1960, de nouvelles formes de la confiance, de l'attachement, de la fidélité, de l'égard et de l'amour, retournent spectaculairement la question du dépassement des limites. Le troisième, que nous n'avons pas envisagé, mais qui pousse aujourd'hui tant de créateurs et d'intellectuels à porter dans notre horizon la voix d'Homère, tient au sort catastrophique que nous infligeons à la terre et aux vivants.

Bibliographie

Bachelard, Gaston 1948 [1943], *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Conti.

Cassin, Barbara 2020, *Le bonheur, sa dent douce à la mort. Autobiographie philosophique*, Paris, Fayard.

- 2019 [2013], *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Fayard.
- (dir.) 2019, *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, édition augmentée, Paris, Seuil et Robert.
- (2016), *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel. Ouvertures,* Paris, Fayard.

Detienne, Marcel ; Vernant, Jean-Pierre 1987 [1974], *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.

Heidegger, Martin 1985 [1941], *Concepts fondamentaux*, texte établi par Petra Jaeger, traduit de l'allemand par Pascal David, Paris, Gallimard.

Homère 2017, *Odyssée*. Traduction par Dufour, Médéric et Raison, Jeanne, Paris, GF Flammarion.

Jollivet, Servanne 2005, « De la guerre au *polemos* : le destin tragique de l'être », *Astérion*, https://doi.org/10.4000/asterion.419

Levi, Primo 2000 [1963], *La trêve*, traduit de l'italien par Genevois-Joly, Emmanuelle, Paris, Grasset.
Lipovetsky, Gilles 2021, *Le sacre de l'authenticité*, Paris, Gallimard.
Mendelsohn, Daniel 2017, *Une Odyssée. Un père, un fils, une épopée*, traduit de l'américain par Taudière, Isabelle et Meyer, Clotilde, Paris, Flammarion.
Tesson, Sylvain 2018, *Un été avec Homère*, Paris, Les Équateurs.

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali vol.20, n.1, 2022, ISSN 1721-9809

Marisa Ombra: l'esperienza resistenziale come punto di partenza per la maturazione sociale e politica in prospettiva autobiografica

Aleksandra Janczarska

magma@analisiqualitativa.com

Aleksandra Janczarska è laureata in Studi Italiani presso l'Università di Varsavia, dove svolge anche attività didattica e studi di dottorato presso l'Istituto per la Comunicazione Specialistica ed Interculturale. Ha vissuto a Torino, dove ha lavorato come traduttrice ed interprete. Si è specializzata nella ricerca su opere di memorialistica femminile delle donne protagoniste della Resistenza Italiana e sul loro influsso nell'ottica dell'emancipazione femminile in Italia.

Pentesilea regina delle Amazzoni, 1892, New York Public Library.

Abstract L'analisi delle due opere autobiografiche di Marisa Ombra mette in risalto l'importanza della lotta antifascista e delle decisioni prese in giovane età dall'autrice nel quadro della crescita personale e dell'emancipazione individuale e collettiva delle donne dopo il 1945. Oltre che legati ad una particolarissima storia individuale, i temi trattati, sempre rapportati a fatti concreti e circostanziati, appaiono molto interessanti per individuare quei valori, come la libertà e la responsabilità, che hanno accompagnato le decisioni più importanti di tutte le donne che hanno scelto di dedicare, in parte o in toto, la loro vita al perseguimento di ideali politici o alla liberazione del proprio paese, assumendo così il ruolo di portatrici di cambiamento all'interno di tutta la società italiana.

Resistenza, memorialistica, femminismo, emancipazione, autobiografia

In questo lavoro si cercherà di evidenziare, secondo la prospettiva autobiografica offertaci dalla testimonianza di Marisa Ombra, il valore dell'esperienza resistenziale per la maturazione sociale e politica delle donne italiane. L'analisi si baserà sui suoi due testi autobiografici, cercando di definire il punto di vista dell'autrice riguardo al tema della crescita della consapevolezza antifascista e del bisogno di autorealizzazione individuale che la spinge ad intraprendere molte iniziative già in giovane età.

In effetti, il periodo della guerra di liberazione ha rappresentato una fase delicata per lo sviluppo sociale e culturale dell'Italia; tuttavia, solo recenti fonti e studi sulla intensa partecipazione delle donne ne hanno messo in luce una prospettiva finora inesplorata e sicuramente sottovalutata. D'altra parte, attraverso un'attenta analisi della memorialistica femminile e quindi delle considerazioni delle donne protagoniste, si è potuto rilevare un filo comune che unisce esperienze individuali anche molto diverse da loro, nell'ambito di un cambiamento che avrebbe presto riguardato l'intera tematica del ruolo della donna e dei diritti civili in tutto il paese.

In questo contesto, Marisa Ombra è una delle personalità femminili antifasciste con un'esperienza individuale ricca e complessa; partigiana in prima linea nelle Langhe, membro dei GDD (Gruppi di difesa delle donne), in seguito funzionaria del Partito Comunista e poi dell'Unione Donne Italiane. La fonte principale per questo tipo di studio, cioè la memorialistica, è costituita da opere a carattere autobiografico che, secondo un taglio tipicamente femminile, privilegiano spesso il racconto di vicende ed emozioni intime e quotidiane, piuttosto che di gloriosi e altisonanti avvenimenti da tramandare al prossimo per manifestare, elogiare e celebrare le proprie gesta eroiche (tratto frequente invece nella memorialistica maschile).

Seppure nella loro diversità di concezione e di stile, questa caratteristica è a nostro parere pienamente rispettata anche dalle due opere autobiografiche di Marisa Ombra *La bella politica Famiglia operaia. La resistenza, "Noi donne", il femminismo* e *Libere sempre. Una ragazza della Resistenza a una ragazza di oggi*. Sono queste le due testimonianze che l'autrice ci ha lasciato, dense di fatti, emozioni, considerazioni, di messaggi da trasmettere alle nuove generazioni.

Nella memorialistica femminile resistenziale, il tema della narrazione di sé trova il suo punto di debolezza, nonché allo stesso tempo di forza, poiché dalle opere che ne sono scaturite emerge una prospettiva radicalmente diversa sui vari temi intrecciatisi con le vicende storiche ed autobiografiche vissute dalle protagoniste. Al ricordo delle proprie imprese, traspaiono spesso riflessioni nelle quali sembra riecheggiare una sorta di intima giustificazione, sulle note di una voce interiore che afferma *«l'ho fatto perché si doveva»*. Le autrici non sottolineano quasi il proprio coraggio e la propria eccezionalità.

Allo stesso modo, i racconti delle protagoniste femminili sono molto meno incentrati sui dettagli delle azioni militari, sulle operazioni, sui fatti di battaglia. Le donne dedicano più spazio alla solidarietà, alla collettività e ai sentimenti. Ciò viene rilevato anche dalla stessa Marisa Ombra, che qui così si esprime durante un intervento del 23 Aprile 2009: *«E mi sono resa conto, facendomi questa domanda – e qui arrivo a quello che diceva Anna Bravo –, che la memoria mia era completamente diversa dalla memoria dei partigiani che avevo ascoltato fino ad allora, per i quali la memoria era: 'il giorno tale a Bossolasco ci fu questa azione, successe questo, successe quest'altro'. Io non avevo registrato niente di questo genere. Alcune mie paure avevo registrato, i miei discorsi con Trottolina6. Ecco: tutta un'altra memoria della Resistenza. Ed allora, quindi, evidentemente, c'è un problema di memoria differente. Perché? Perché noi donne registriamo alcune cose e gli uomini ne registrano altre? Non lo so. È un problema al quale io non so dare risposta, però registro di nuovo questo fatto»*.

Questa citazione è la trascrizione dell'intervento di Marisa Ombra durante il dibattito svolto nell'ambito del ciclo di appuntamenti *Le stagioni della memoria. Resistenze e politica nella scrittura delle donne*, del 23 aprile 2009.

Spesso, la definizione degli elementi caratteristici della memorialistica partigiana è passata anche tramite il filtro dei valori culturali del dopoguerra e dei filoni di interpretazione della Resistenza, privilegiando ancora una volta la narrazione maschile e le testimonianze maschili. A questo proposito, spiega Marisa Teresa Sega nell'articolo *Passaggi di memoria. Le donne, la Resistenza, la storia: «Ciò che poteva essere giustificato dall'eccezionalità della guerra, l'azione combattente accanto ai partigiani nelle brigate, viene occultato, nel clima di ritorno ai valori tradizionali del dopoguerra, come sconveniente, tacendo così gli aspetti più radicalmente innovativi di quell'esperienza. […] Ciò che invece era coerente col ruolo femminile, come la cura, viene svalutato come gesto 'normale', non degno di essere raccontato»* (Sega M. T. 2005).

Tale contesto appare importante anche nella comprensione del primo testo di Marisa Ombra, *La bella politica Famiglia operaia. La resistenza, "Noi donne", il femminismo* (2009).

Questa opera autobiografica, che tratta il periodo dagli anni Venti fino agli anni Novanta esce in pubblicazione presso la casa editrice Seb solo nel 2009, grazie alla collaborazione con Ilaria

Scalmani, sociologa, che assiste l'autrice nel lavoro di ricomposizione delle memorie; uno sforzo, questo, che, come viene accennato nella nota al testo, Marisa Ombra era stata reticente a compiere per una intrinseca timidezza «troppo esibizionismo per come lei è» (*Ibid.*: 111).

Il ruolo dell'interlocutore / moderatore, come sottolinea Marisa Ombra, deve essere stato fondamentale per ottenere la massima precisione e franchezza nella stesura del racconto e per evitare *«forse qualche involontaria falsa memoria»* (*Ibid.*: 110). Si ha a che fare quindi con una considerazione significativa che dimostra la consapevolezza di un'eventualità difficile da aggirare per qualsiasi scrittore intenzionato a raccontare i fatti della propria vita. Da questo genere di confronto con tale interlocutore / moderatore si sviluppa frequentemente ogni ragionamento sulla necessità e sull'opportunità di una narrazione femminile (autobiografica o no) che possa essere in qualche modo 'interessante' e 'giustificata'. Aggettivi, questi, che non erano invece quasi mai messi in discussione, per definizione, quando applicati alla memorialistica maschile.

La prima parte del libro è dedicata ad una descrizione molto dettagliata dei luoghi d'origine, delle esperienze di infanzia e delle condizioni di vita della famiglia di Marisa Ombra prima dello scoppio della seconda guerra mondiale. Allo scopo di comprendere le scelte politiche e personali di Marisa Ombra, non occorre trascurare né sottovalutare l'influenza dell'ambiente familiare in cui cresce. La stessa autrice sembra confrontarsi con questa sorta di domanda identitaria in modo molto profondo. Nel testo traspare un intimo attaccamento a quelle esperienze pregresse e a quella lingua relazionale che si instaura nel rapporto madre-figlia, che sembra portarci ad un riferimento piuttosto esplicito a quella che è conosciuta in filosofia ed in psicanalisi come la teoria dell'ordine simbolico della madre. Quasi sicuramente, tale parallelo con la teoria di Luisa Muraro non è espressamente cercato dall'autrice, seppure se ne percepisca l'impatto. Più volte, tramite la narrazione spontanea, viene sottolineata la straordinaria importanza e il senso di appartenenza dell'autrice alla catena genealogica (generativa, per usare un termine più tecnico) della madre e della nonna, proprio in quanto donne.

Nel caso di Marisa Ombra la catena di relazioni fondative che è soprattutto femminile, ha un punto focale di riferimento nella nonna paterna, la quale svolge un ruolo fondamentale nella formazione dell'autrice e di sua sorella. Si tratta di una donna forte e trasgressiva per l'epoca in cui vive. Sarà infatti lei ad accogliere senza problemi la madre di Marisa Ombra rimasta incinta prima del matrimonio, cosa non facile a farsi nel contesto di quei primi anni Venti. A margine, è doveroso precisare che la stessa catena generazionale figlia-madre-nonna si ritrova spesso anche nelle testimonianze di altre donne protagoniste della Resistenza. Tuttavia, è la stessa Marisa Ombra a contestare un'interpretazione troppo rigida di questo principio, quando dice: *«Trovai un ostacolo per me non superabile nell'affermazione che solo la gratitudine verso la madre può dare a una donna l'autentico senso di sé. Mi respinse il senso totalizzante del principio che escludeva ogni altra influenza sulla formazione della persona donna e sulla sua identità […]. Non riuscivo a tagliare niente. Mi sembrava chiaro che tutto – l'ambiente, sociale e familiare, la storia personale, il primo libro che papà mi aveva messo in mano, la dolcezza e il coraggio della mamma e della nonna – avesse concorso a fare di me quella che ero, nel bene e nel male»* (*Ibid.*: 20).

Consapevole delle proprie origini e dei propri legami con esse, sia a livello affettivo, che concreto ed anche simbolico, la giovane Marisa Ombra è dunque già estremamente matura quando, interrogandosi sulla propria identità, capisce l'importanza e la complessità di questo background, che anche in futuro si sarebbe rivelato significativo, conferendole gli strumenti raffinati per interpretare nuove scelte e nuove situazioni nel tentativo di spendersi per una nobile causa e di realizzarsi come persona. L'autrice stessa ripercorre, nel testo, con un certo senso logico, quelli che furono gli elementi costitutivi, anche a livello aggregativo e simbolico, del suo ambiente famigliare. L'autrice nasce ad Asti nel 1925 in una famiglia operaia povera e numerosa. Sua madre per molti anni lavora in una filanda (in quell'epoca occupazione tipica delle donne del Nord Italia), mentre suo padre è assunto prima come tornitore, poi collaudatore presso la Way Assauto, la fabbrica più grande della zona, che si

occupava della produzione di componenti per l'industria meccanica ed automobilistica. Gli zii Gigi e Celso, con cui la famiglia condivide la casa, lavorano rispettivamente in fonderia e in ferriera. Per i tre fratelli, ma anche più estesamente per tutta la generazione, il lavoro è il perno intorno al quale si concentra tutta la loro esistenza. Appartengono a quel sostrato metalmeccanico e tecnico che ha reso il Piemonte dell'epoca la regione più industrializzata d'Italia e terreno fertile per la fondazione della FIAT. Permane una dedizione alla tecnica notevole, dove è importante osservare, studiare, cercare di perfezionarsi; mentre la fabbrica vera e propria, d'altra parte, è spesso considerata un luogo di cui si fa parte, ma che spreme il lavoratore fino in fondo e lo lascia senza la minima considerazione quando questo diventi ormai inutile alle finalità produttive.

L'infanzia e l'adolescenza dell'autrice scorrono felicemente, tra i libri e la musica fino alla morte della nonna, che provoca una sofferenza incolmabile, tramutata successivamente in anoressia, una malattia allora poco conosciuta per la quale non esistevano cure. Tale male interiore viene in sconfitto – in modo non del tutto clinicamente giustificato, come si direbbe oggi – nel momento in cui suo padre le affida un compito rischioso, ma anche emozionante, in una sera invernale del 1942-43. La giovane ragazza, dunque, inizia così la sua attività clandestina contro il 'fascismo'. Nel racconto, in verità, l'autrice confessa al lettore che non si rendesse conto del significato di tale parola: *«più che altro odiavo le adunate, la stupidità dei riti […] i sabati fascisti […] mi era antipatica la divisa da piccola italiana […] non mi piacevano le divise nere degli adulti […] né la faccia quadrata di Mussolini rivolta all'insù [...]»* (*Ibid.*: 23). Comincerà invece a capire di più, elaborando un antifascismo più consapevole e maturo, proprio quando riceverà dal padre la macchina da scrivere che servirà per la produzione dei volantini contro la guerra.

La scelta della mobilitazione sociale o politica, nel contesto della Resistenza, è un momento di assoluta importanza per capire le tante storie di donne che si sono trovate a prendere quel tipo di decisioni (che assumevano, a quei tempi, svariate sfaccettature, secondo il ruolo e i compiti che si sarebbero andati a ricoprire). Ad una attenta lettura di svariate testimonianze di questa 'altra memoria' della Resistenza, cioè di quella femminile, si possono identificare a grandi linee tre elementi di spinta verso la mobilitazione: la necessità di scegliere un campo nella guerra civile, di schierarsi; la necessità di combattere il nemico tedesco; per i comunisti e le comuniste, la guerra di classe e dunque l'opportunità di autodefinire una nuova società.

Proprio in un arco temporale dove tutto cambia, la mobilitazione femminile, pur contenendo tante motivazioni diverse, si esprime anche come estensione del terzo elemento, cioè viene mossa e potenziata dalla visione di un cambiamento sociale epocale, dove le donne, sfruttando un'occasione quasi irripetibile, finiscono per uscire finalmente dagli schemi prefissati di una società patriarcale e focalizzata sulle gesta e sugli onori degli uomini. Tale momento di decisione, su cui non molti studi si soffermano, per la verità, è di fatto cruciale per capirne la valenza emancipatrice. Sono decisioni, a tutti gli effetti, estreme per le conseguenze che potranno avere sulla vita di chi le intraprende. Marisa Ombra ne è un esempio e lo racconta in prima persona: avendo deciso di arruolarsi partigiana nelle Langhe, si trova a motivare tale iniziativa davanti al comandante di distaccamento della 16a brigata Garibaldi, Benvenuto Santus, nel momento in cui le viene chiesto se preferisse il lavoro politico o militare. Da quel momento, Marisa Ombra comprende che la sua vita non sarebbe mai stata più uguale a prima, poiché sarebbe cambiata per sempre. Il ricordo di quell'incontro è limpido e le considerazioni sono chiare e *tranchant*: *«Per la prima volta prendevo decisioni importanti, assumevo responsabilità personali impensate fino a quel momento, e me le assumevo da sola, senza il sostegno e il consiglio di famigliari. Improvvisamente ero adulta e responsabile di me stessa. Questo sentimento si accompagnava a una sensazione di straordinaria libertà»* (*Ibid.*: 29). In tale interpretazione, dunque, leggiamo la cifra, del valore della 'responsabilità' e di quello della 'libertà' come ce la presenta l'autrice Marisa Ombra, la quale, ricordando la conversazione con Benvenuto Santus, racconta che la cosa più importante rimastale impressa nella memoria fosse proprio la sensazione di libertà e un forte

senso di responsabilità: *«Libertà e responsabilità sono stati i sentimenti più forti che mi hanno accompagnato lungo tutto il periodo delle Resistenza»* (*Ibid.*: 30).

Da Marisa a Lilia

Dal punto di vista interpretativo, ai fini di questo studio, appare chiaro il momento di rottura con le sicurezze dell'ambito famigliare ed infantile, con cui ogni persona combatte, in fondo, nel proprio periodo di crescita e durante l'adolescenza. Con la differenza, qui, che si trattava di un passaggio ancora più particolare in quanto veniva messa in primo piano la capacità decisionale di una donna adulta e responsabile. Si tratta di un significativo momento di transizione, contrassegnato come ogni crescita da un qualcosa che si perde per essere in qualche modo conquistato, da sicurezze che si lasciano alle spalle per acquistarne delle nuove.

Nel testo *La bella politica Famiglia operaia. La resistenza, "Noi donne", il femminismo* si percepisce molto chiaramente, dunque, con quali emozioni e quali sensazioni emergano, dal punto di vista autobiografico, i tratti distintivi della coscienza antifascista, che avrebbe portato Marisa Ombra verso un lungo percorso di attività e di militanza. Il suo impegno nella lotta contro il fascismo si dividerà infatti sostanzialmente tra il lavoro politico e quello militare. Il primo consiste nella consapevolizzazione delle donne sulla condizione in cui si trova il paese. È un compito di divulgazione e di educazione di un immenso valore sociale e al quale Marisa Ombra si avvicina aderendo ai Gruppi di difesa della donna e per l'assistenza ai combattenti della libertà. Come numerose altre partigiane, non approva il nome conferito all'associazione, in quanto esso non dava giusta importanza al lavoro e al ruolo delle donne, spesso sottovalutate, proprio in questa sede, nelle loro fattuali capacità.

D'altra parte, Marisa Ombra è convinta che il programma dei GDD contenga, in buona sostanza, i punti cruciali dell'emancipazione femminile, tra cui il diritto al voto e l'accesso a tutte le professioni con un solo criterio di scelta, cioè il merito. Capisce da subito che non può perdere l'occasione di contribuire alle attività dell'associazione, nella prospettiva di compiere un passo fondamentale verso l'emancipazione.

Riguardo alla sua militanza nei GDD, Marisa Ombra descrive in poche, ma precise parole la condizione femminile prima della Resistenza. È un commento essenziale per rendersi conto dell'importanza della mobilizzazione politica e sociale delle donne avvenuta in quel periodo. L'autrice scrive così: *«Fino ad allora, la vita per le donne cominciava e finiva dentro una casa. Oltre i muri della casa esistevano la chiesa, le visite ai parenti, lo scambio con le vicine. Gli argomenti giravano per lo più intorno alle malattie dei bambini, le ricette di cucina, i fatti del vicinato»* (*Ibid.*: 32). Grazie all'operato dei GDD, il quale induce numerose donne ad interessarsi alle problematiche politiche e sociali, il processo di emancipazione, seppure in modo magari indiretto e ponderato, si sviluppa e progredisce. L'autrice definisce per i suddetti motivi i Gruppi di difesa delle donne *«la rottura della tradizione e una grande scuola di addestramento alla politica»* (*Ibid.*: 31).

Per quanto riguarda invece l'attività operativa, Marisa Ombra fa la staffetta sotto il nome di battaglia Lilia. È un compito molto rischioso per lo svolgimento del quale sono richieste mente lucida, prontezza di riflessi e capacità decisionale. Si vivono sensazioni vivide e forti. Evocando quei tempi, l'autrice esprime alcuni commenti particolarmente interessanti e significativi al riguardo: *«[...] noi ragazze per la prima volta stavamo misurando e scoprendo le nostre vere possibilità e capacità e scoprivamo che, nella sfida con i ragazzi, noi non eravamo da meno»* (*Ibid.*: 43).

Tali parole dell'autrice mettono nuovamente in rilievo l'importanza della Resistenza per l'acquisizione dell'autoconsapevolezza femminile. E sicuramente già il contesto che le donne sperimentano vivendo nelle bande partigiane, trovandosi ad operare in mezzo ai ragazzi per la prima volta, è una circostanza insolita. Per questo motivo, infatti non mancano sospetti, visto che, *«[...] mai prima di allora il rapporto uomo - donna era stato concepito in termini differenti dal rapporto amoroso, sessuale o famigliare»* (Ibid.: 49).

È doveroso sottolineare che grazie alle attività compiute insieme ai partigiani uomini, le donne cominciano a modificare la propria visione di sé, e forse per la prima volta su così larga scala si rendono conto di possedere le stesse abilità fino ad allora considerate proprie del sesso maschile. Si ha a che fare con una scoperta fondamentale. Grazie alle esperienze sul campo, i modelli astratti di femminismo si trasformano in una spinta per la definizione di un nuovo sé; essi sono per la prima volta sperimentati dalle donne nel loro cammino di emancipazione.

Coprendo le testimonianze di Marisa Ombra un periodo di svariati decenni, l'autrice sofferma la sua attenzione anche sul periodo post-resistenziale, quindi, in primis, sul periodo della liberazione e degli anni seguenti. In questo momento storico, dominano entusiasmo ma anche l'incognita del futuro di un paese da riorganizzare politicamente e non solo. Per le donne, anche, le sensazioni sono miste e controverse: *«Finiva, per noi ragazze, la trasgressione. L'idea di un ritorno indietro rispetto alla libertà che ci eravamo prese non ci sfiorava neppure»* (*Ibid.*: 47).

Il nuovo che si è sperimentato, vissuto, creato, seppure in via trasgressiva, non tornerà più indietro, non sarà mai più fermato: modelli e processi nuovi, insieme ad una nuova consapevolezza, sono ormai nati insieme a tutte le donne partecipanti che li avevano condivisi. L'impulso all'emancipazione è irreversibile, mentre il percorso ancora da tracciare. Marisa Ombra darà il proprio contributo diretto continuando ad esempio la sua battaglia per l'emancipazione e la parità dei sessi, aderendo al partito comunista e successivamente all'UDI.

Le donne e le partigiane, maggiormente sicure di sé rispetto ad un tempo, vanno dunque a colmare, con la loro 'spavalderia', quelle situazioni di discontinuità, di vuoto, di inespresso potere che sovente si sono create subito dopo il 1945. Lo fanno con maggiore responsabilità e con maggiore esperienza di vita rispetto a prima, avendo potuto vivere in prima persona tante vicende di guerra o di lotta che hanno ora interiorizzato. Lo stesso riguarda la consapevolezza sulla loro stessa esistenza e su quel ruolo che alla fine sono riuscite a svolgere, al pari o anche meglio degli uomini.

Le donne si sono sia confrontate con i loro colleghi uomini, che con loro stesse e con i propri stereotipi, modelli, problemi. Si sono conosciute personalità diverse, si sono consolidate relazioni femminili multilaterali che resteranno, per lasciare il segno nello sviluppo sociale e politico della comunità, del piccolo paese, della propria regione e del paese intero. Nuovamente, ci si trova di fronte ad una rottura con il passato, sostenuta da uno slancio verso un futuro certamente non meno difficile, ma che viene affrontato con strumenti 'mentali' rafforzati.

Libere sempre o dell'anticelebrazione

Il secondo libro a carattere autobiografico di Marisa Ombra, Libere sempre, è un testo pubblicato nel 2012, che allo stesso modo è pervaso da quei valori che così tante volte furono condivisi durante l'esperienza delle donne della Resistenza. L'opera è redatta sotto forma di una lettera divisa in 23 capitoli, indirizzata ad una ragazza di 14 anni, conosciuta in un parco. Si tratta di un simpatico e non casuale stratagemma dell'autrice che ci rimanda ad un riferimento autobiografico molto importante. L'età della ragazza destinataria della storia non è casuale, poiché proprio quando Marisa Ombra aveva compiuto 14 anni, era infatti morta sua nonna e questa tragedia personale aveva dato inizio alla sua anoressia (Ombra M. 2012: 10).

Lo stile di narrazione è sobrio, estremamente semplice, ma elegante e concreto. Nello sviluppo del racconto, le vicende della sua vita si intrecciano con riflessioni più generali, non meno interessanti, sulla condizione delle donne oggi, in un'opera che è al tempo stesso narrazione e trasmissione generazionale di valori, forte di una prospettiva molto attenta e molto critica nei confronti dell'attualità. La preziosità di questa trasmissione di valori è data anche dall'incredibile tatto e dalla delicatezza con cui vengono spiegate e concretizzate anche le tematiche più complesse. Si ritrova, in questo stile, tutta la sensibilità d'animo e la dolcezza che contraddistingue una figura di grande calibro come quella di Marisa Ombra, ma, nuovamente, senza moralismi e senza velleità autocelebrative.

La narratrice-autrice racconta infatti alla giovane ragazza le sue esperienze e la battaglia condotta per l'emancipazione femminile, ma partendo sempre da contesti e problemi reali, affrontati in prima persona. Spiega: *«Per capire la nostra amarezza bisogna tornare a cosa ci aspettavamo»* (*Ibid.*: 29). Successivamente confessa: *«Non immaginavo allora, a diciassette anni, che la decisione di entrare nella lotta antifascista clandestina e poi nella Resistenza avrebbe guarito non solo la mia anoressia, ma molti altri problemi che stavano agitando la mia adolescenza. Per esempio, il come e il chi volessi essere»* (*Ibid.*: 31). Il richiamo all'anoressia, l'ammissione del problema e della sua non conoscenza della soluzione di quest'ultimo sono sincere condivisioni di momenti e stati d'animo irripetibili, ma fondamentali per la propria crescita individuale; e ci pare proprio che questi valori siano in fondo il messaggio che l'autrice, in età ormai avanzata, desidera trasmettere alla giovane ragazza.

Alla domanda, che sorge spontanea al lettore, di come mai tutto ciò sia iniziato (nel senso dell'impegno antifascista), l'autrice risponde così: *«Non potevo essere indifferente, starne fuori. Dovevo fare qualcosa»* (Ibid.: 32). Un atto dovuto perché quello era il suo presente, la sua giovinezza, il suo qui ed ora, cosa troppo importante da trascurare. Ma per cui agire richiede una grande dose di coraggio. Anche nel caso di Libere Sempre, quindi, il concetto di un nuovo inizio, di maturazione è fortemente collegato alla decisione di partecipare alla Resistenza.

Nel quadro di un'emancipazione vera e significativa, secondo Marisa Ombra, la crescita femminile va interiorizzata e le libertà vanno conosciute e comprese. Nel libro l'autrice esprime una preoccupazione per come 'l'essere donna' viene vissuto ai tempi moderni: si sente perplessa notando che, per tante ragazze di oggi, 'la libertà' è considerata solo nei suoi aspetti più materiali, come libertà del corpo, libertà di immagine. La narratrice più volte, invece, incita ad una riscoperta più profonda e più intima di questo concetto. Ciò è fortemente collegato con le aspettative delle libertà femminili e con l'emancipazione delle donne. L'emancipazione deve essere quindi una positiva crescita soprattutto individuale, soddisfacente per la singola donna, che afferma da una parte una rottura nei confronti del passato, ma cerca dall'altra di ritrovarsi in quelli che sono i valori primordiali e relazionali vissuti fin da piccola. Si tratta di una interiorizzazione consapevole del cambiamento: tornando anche al tema della famiglia, delle proprie origini e del proprio contesto educativo, c'è anche in questo libro un altro importante riferimento ai valori che l'autrice ha riscoperto durante le sue numerose esperienze. L'autrice si appropria, durante la sua vita adulta di antifascista, di quei valori di uguaglianza che le erano stati impartiti nella sua educazione domestica.

Le stesse decisioni individuali di molte delle leader della sinistra italiana, in fatto di matrimonio e relazioni private con i propri mariti o compagni, si collocano in un contesto del tutto nuovo, dove la donna sceglie e dà priorità al vivere una vita senza costrizioni, perseguendo ideali politici e di realizzazione individuale al di fuori dei riduttivi schemi di limitazione della figura femminile. Le relazioni interpersonali e di coppia si devono basare su altro che non su visioni sociali imposte, se il matrimonio deve esistere, deve essere un atto d'amore e non una convenzione sociale. Su questa linea, l'autrice-narratrice tenta di spiegare alla giovane interlocutrice l'importanza di come si sia arrivati a tale pensiero e con quali fatiche e con quali stereotipi si siano dovute misurare le donne che lo hanno applicato.

Si tratta quindi di un cambiamento che va iniziato, con coraggio, dal basso, da atti concreti, che tiene presenti le prerogative più sincere e più profonde dell'animo di ciascuna donna, poiché solo di ciascuna di esse può essere la decisione. Si tratta quindi di una visione adulta, che vada al di là di visioni troppo semplicistiche del bene e del male, della morale facile, dei doveri costituiti.

Alcuni degli elementi di cambiamento percepiti dalla narratrice e che trovano un'esposizione propria nel testo sono quelli che hanno segnato il passaggio di generazione e l'evoluzione del costume nella seconda metà del Novecento in Italia. Gradualmente, iniziano ad essere possibili rapporti di amicizia tra persone di sesso differente, superando alcune limitazioni preesistenti (si pensi alle donne partigiane che dovevano condividere momenti di quotidianità e di emozione con i colleghi maschi,

senza per questo esserne mogli o amanti o fidanzate, ma semplici compagne o amiche). Si indaga quindi su un legame tra uomo e donna che è più sfumato e più strutturato, più inclusivo, rispetto a quello che esisteva in precedenza, per cui all'epoca era proibito o malvisto, per le donne, intrattenere rapporti e conversazioni con uomini senza essere a loro legate o 'promesse'.

Similmente, si menziona l'evidente cambiamento dei rapporti amorosi, che faticosamente, a partire dagli anni Sessanta, evolvono al di là degli schemi matrimoniali oppure, anche all'interno dell'istituto del matrimonio, cominciano a tenere in conto con più lucidità il principio dell'uguaglianza tra i due coniugi, grazie ai cambiamenti della giurisprudenza italiana. Questi cambiamenti di costume non sarebbero stati possibili se dietro di essi non ci fossero stati casi concreti, quindi donne, che scelsero di 'dire di no', di andare coraggiosamente contro l'ordine costituito.

Riallacciandosi ad alcune tematiche molte attuali, in una originalissima reinterpretazione, Marisa Ombra mette in questione la valenza dei 'miti' della sua generazione e delle nuove generazioni. Ai tempi dell'autrice esistevano molti miti forti, quelli 'capaci di evocare ideali assoluti', o comunque di rappresentare modelli e sogni, a volte pure impersonati da personaggi politici e carismatici (riferimenti a Mao, Che Guevara, Stalin, ma anche Coppi e Bartali). Per inteso, è risaputo che alcuni di questi miti si sono portati dietro profonde derive e gravi conseguenze, generando riflessione, dibattito, delusione, critica. Oggi, nonostante il loro fascino si sia per forza di cose ridimensionato (le giovani generazioni in generale sono più diffidenti verso gli ideali teorici e politici), il mito del corpo e dell'apparenza sembrano dilaganti e pongono in essere numerose questioni, che riguardano le donne in prima persona. L'ideale del corpo 'come involucro' intrappola ancora troppo, secondo l'autrice, le stesse donne in una visione altamente controproducente, riduttiva e non rispettosa delle conquiste segnate dall'emancipazione femminile.

Il tema, chiaramente è attualissimo e le sue implicazioni profonde: fino a quando, nel discorso collettivo, negli stereotipi culturali, nei mezzi di comunicazione, sui social network sarà riposta una morbosa attenzione verso l'apparire, senza pensieri e senza riflessioni, soprattutto le donne ne saranno prigioniere, portando avanti un'immagine della femminilità non 'libera' e non autentica, in totale controtendenza con gli stessi principi che hanno reso possibile questi mutamenti. Lo sguardo verso il futuro non può quindi ignorare che, anche oggi, il portare avanti una battaglia per le libertà comporti necessariamente la responsabilità attiva delle donne, che vada al di là degli slogan femministi e che spinga sempre ad una sincera introspezione su che cosa significhi la vera libertà e su come si sia ad essa faticosamente arrivati in alcuni decenni.

Anche in *Libere Sempre*, quindi, si pone l'accento sul bisogno di interiorizzare l'esperienza individuale dei valori e del confronto con il mondo esterno, prima ancora di arrivare a celebrare battaglie e movimenti che mirino ai concetti di emancipazione e progresso. L'opera, che per sua natura è un dialogo generazionale e meno 'memorialistica' rispetto a *La bella politica*, è ugualmente significativa per l'identificazione dei valori chiave originatisi nel periodo resistenziale, che sono poi, in particolare, quelli che hanno fatto crescere la 'ragazza della Resistenza' (per usare le parole, semplici ma incisive, contenute nel sottotitolo del libro).

Per terminare

Per terminare, volendo arrivare a sintetizzare al massimo grado il tema chiave che traspare come forse il più importante nella testimonianza di Marisa Ombra, riteniamo che il valore più importante scoperto e acquisito dalle donne nel periodo resistenziale sia stato il valore della responsabilità, che riassume un po' tutti i valori con cui le donne si sono confrontate nel corso del primo Novecento e durante le due guerre.

Nella guerra di liberazione, in particolare, l'aver dato per la prima volta responsabilità alle donne e, da parte loro, l'aver accettato questa responsabilità provocano un cambiamento con effetti multipli sulla vita sociale e personale delle donne. La politica, lo studio, la definizione e il perseguimento della

libertà o di altri obiettivi si pongono in realtà tutti in strettissima correlazione con il tema della responsabilità, che è il vero grande tema dell'emancipazione femminile in quegli anni. Nell'opera Libere sempre, questo valore si proietta verso il futuro, auspicando che le generazioni di oggi, con la stessa audacia, ne sappiano cogliere e trasmettere la complessità e la bellezza. Come scrive Monica Lanfranco, giornalista, in un suo articolo di commemorazione in onore di Marisa Ombra *«La bella politica e la libertà prima di tutto, connessa inestricabilmente con la responsabilità, individuale e collettiva, sono stati i due concetti che hanno accompagnato il lungo lavoro di Marisa Ombra»* (Lafranco M. 19 dicembre 2019).

Bibliografia

Bravo, Anna 2002, *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Torino, Gius. Laterza & Figli Spa.

- 2000, «Maternage, resistenza civile, politica», in (a cura di) Gagliani, Daniella; Guerra, Elda; Mariani, Laura; Tarozzi, Fiorenza, *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, Bologna, CLUEB.

Lanfranco, Monica 2019, *«Ombra, ovvero la libertà sopra ogni cosa»*, in *Il fatto quotidiano*, 19 dicembre 2019.

Muraro, Luisa 2006, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.

Ombra, Marisa 2009, *La bella politica, "Noi donne", il femminismo*, Torino, Edizioni SEB27.

- *Libere sempre 2012, Torino, Einaudi.*

Orlandini, Laura 2018, «Per una storia della partecipazione femminile: i Gruppi di Difesa della Donna», in *L'Italia delle donne. Settant'anni di lotte e di conquiste*, (a cura di) Fondazione Nilde Iotti, Roma, Donzelli Editore.

Saraceno, Chiara 2008, «Le donne dalla battaglia per il voto alla 'tutela' fascista» in (a cura di), Derossi, Laura, *Millenovecentoquarantacinque: il voto alle donne*, Milano, Franco Angeli.

Addis Saba, Marina 1998, *Partigiane. Le donne della Resistenza*, Milano, Mursia.

Sarti, Maria Alberta 1986, *La donna piemontese nella Resistenza*, Torino, Agat.

Sega, Maria Teresa 2005, «Passaggi di memoria. Le donne, la Resistenza, la storia», in *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, terza serie 11(2005), *Memoria della Resistenza.*

Eduardo J. Correa (1874-1964): una autobiografía entre la soberbia y las convicciones católicas

Marcela López Arellano

magma@analisiqualitativa.com

Marcela López Arellano (Aguascalientes, México). Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades/ Historia, Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA). Profesora investigadora Departamento de Historia UAA. Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Seminario Permanente Memoria Ciudadana CIESAS-INAH y Seminario Historia de la Educación UAA-UAZ. Autora de: *Anita Brenner. Una escritora judía con México en el corazón*, UAA, CDIJUM, 2016, 2017; coord. *El Libro de la Muerte. Miradas desde un Museo Universitario*, UAA, Gob. Ags, 2017; coord. con Luciano Ramírez, *Historia regional, nuevos acercamientos y perspectivas*, UAA, 2019; coord. *El Centenario del Instituto de Ciencias en Aguascalientes (1867-1967). Su historia y trascendencia en la educación, la cultura y la sociedad* (UAA, 2021, en prensa). Ha publicado artículos y capítulos de libros historia de México, de mujeres y cultura escrita. Desde 2005 colabora en TV y Radio sobre historia de mujeres, libros y cultura escrita.

Bernard Picart (1673 Paris, 1733 Amsterdam),
Sisifo spinge la sua pietra su una montagna, 1731, Collezione privata.

Abstract El abogado, escritor y periodista mexicano Eduardo J. Correa (1874-1964), escribió su autobiografía para su familia cerca de cumplir sus noventa años. En ella refirió su genealogía, su infancia, su educación, sus labores como editor y como abogado. Un eje importante de su vida fue su defensa de la Iglesia Católica ante el anticlericalismo en distintos contextos históricos en México. Primero como estudiante en su ciudad natal, luego durante la Revolución Mexicana (1910-1920), como director de los periódicos católicos *El Regional*, en Guadalajara, y *La Nación*, en la Ciudad de México. En distintos momentos de su narración relató sus emociones, expresó la furia, las decisiones viscerales, lo que llamó 'su soberbia' en especial cuando sostuvo las convicciones religiosas aprendidas de su padre, al tiempo que rememoró cómo protegió su dignidad ante quienes le representaron amenaza. El presente trabajo analiza, desde la metodología de la cultura escrita y algunos elementos de la historia de las emociones, tres momentos de la autobiografía de Correa en los cuales expresó las emociones que recordó de los eventos, manifestó su firme postura católica y se representó soberbio e inflexible ante las personas, a pesar de las consecuencias que debió afrontar. La revisión de la autobiografía de Correa permite conocer también, la historia de los activistas católicos de finales del siglo XIX y principios del XX en México, así como sus luchas al mantenerse firmes en sus creencias.

Introducción

El escritor, periodista, editor y poeta mexicano Eduardo J. Correa escribió su autobiografía a la que llamó 'íntima' cuando tenía casi noventa años. Su familia ha conservado este texto por décadas, tal vez alguno de sus hijos lo mandó imprimir y encuadernar en rústico y en la portada le colocaron el título *Autobiografía íntima*, así como *1964*, año de la muerte de Correa. De acuerdo con su nieto Jaime Correa Lapuente, la intención de su abuelo fue contar su historia a sus descendientes.

Correa nació en 1874 en la pequeña ciudad provinciana de Aguascalientes, que en ese entonces contaba con aproximadamente 30,000 habitantes (INEGI: 9). Su niñez y adolescencia transcurrieron en un ambiente de tensión entre los conservadores y los liberales derivado de las diferencias que se habían generado años atrás con la promulgación de la Constitución de 1857 y el rechazo de los obispos católicos, ya que se declaró la enseñanza libre, dejando *«fuera el dogma, la moral católica y la disciplina eclesiástica»* (García Ugarte M. E. 2012: 367). Tensiones que persistieron con la Guerra de Reforma (1858-1861) y las leyes que expidieron el presidente Benito Juárez y sus colaboradores liberales, como la Ley Juárez que *«suprimió los tribunales eclesiásticos y los fueros eclesiásticos y militar»* (*Ibidem*), y la Ley sobre la Libertad Religiosa de 1861, legislaciones que sustentaban la convicción de ser el camino de México a *«la modernidad, formar al ciudadano y fortalecer al Estado nacional»* (*Ibid.*: 361).

La educación fue un tema controversial con la promulgación de la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1861 que excluyó las materias de *«historia sagrada, religión y filosofía moral [así como] asignaturas con temas religiosos»* (Arredondo, A. y González, R. 2014: 152). En 1874, el año de nacimiento de Correa, el Congreso de la Unión publicó un decreto que ratificó la separación Iglesia-Estado, se nacionalizaron los templos, se clausuraron las órdenes monásticas y se *«prohibió la instrucción y práctica de cualquier culto en todos los establecimientos de la federación»* (García Ugarte M. E. 2012: 380).

El papel de Correa dentro del activismo católico mexicano es relevante por la enorme presencia e influencia que tuvo la Iglesia en el país las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El gobierno impulsó una educación laica, pero los católicos, llamados 'conservadores', por el contrario lograron *«la extensión de la educación religiosa, y el apostolado, la vivaz práctica religiosa popular y la expansión del catolicismo social entre los trabajadores en el espíritu de la Rerum Novarum»* (Savarino F. 2012: 385). La fuerza del catolicismo social en México se sintió de manera especial entre 1908 y la Constitución de 1917. Franco Savarino refiere que estas fechas enmarcaron un *«proceso de cambio fundamental en la organización del Estado, la sociedad y la cultura nacional, que incluye por supuesto el aspecto religioso, la posición del clero católico y posiblemente la afirmación de un nuevo proyecto nacional (católico)»* (*Ibid.*: 383). Durante esos años el anticlericalismo del Estado mexicano fue radical, reforzó el laicismo, excluyó el catolicismo de la educación y espacios públicos y atacó a la Iglesia Católica con fuerza.

Valgan estos antecedentes para situar la complejidad del ambiente en el que creció Correa. Por un lado, su familia con profundas raíces católicas, y por el otro, los liberales, que además detentaban el poder político en el país, promoviendo la educación científica y positivista en busca de lo que consideraban una sociedad moderna y libre de fanatismos.

La *Autobiografía íntima* de Eduardo J. Correa

Nuestro personaje tal vez inició la escritura de la memoria de su vida cuando ya tenía más de ochenta años. Dividió su narración en seis apartados: 'Datos de familia', 'Infancia y juventud', 'Mis estudios', 'Periodismo', 'Política' y 'Ejercicio Profesional'.

Su representación frente a sus lectores es interesante porque expuso los elementos de su historia que él valoró más: su amor por la escritura, su experiencia como editor y periodista desde muy joven

hasta los casi cuarenta años, su trabajo como abogado, y como eje transversal su intensa fe católica y la defensa de la Iglesia a través de sus escritos, además de que se mostró como un mexicano con una honradez a toda prueba. Vale señalar que en 2014 su nieto autorizó la publicación de la autobiografía por la Editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (Correa E. J. 2016).

La autobiografía de Correa abarca desde las décadas finales del siglo XIX y principios del XX en Aguascalientes, luego su estancia en Guadalajara de 1909 a 1912, y su vida en la Ciudad de México desde 1912 y las dos décadas siguientes. Muestra las luchas entre católicos conservadores (como él), y los liberales a los que se enfrentó. Expone los avatares de las publicaciones católicas que fundó desde muy joven, y de las que luego formó parte en varias ciudades, así como la injerencia de los obispos católicos en algunos de estos medios de comunicación. Incluye la genealogía de su familia, y algunas experiencias en la política y su trabajo como abogado. La narración de su vida llega hasta mediados de 1920, y no se conoce la razón por la cual no continuó su recuento, tal vez por decisión propia o lo sorprendió la muerte cuando la escribía.

Es posible pensar que Correa, para estructurar su autobiografía, revisó sus papeles personales para incluir datos precisos de los nacimientos de sus trece hijos, las fechas de los bautizos, las confirmaciones, las muertes de algunos, las primeras comuniones y las bodas. Eventos de los que además, indicó los templos, los padrinos y los sacerdotes que celebraron las ceremonias, con esa línea católica, de convicciones religiosas con la que redactó sus memorias (López Arellano M. 2018).

Semblanza

Eduardo J. Correa nació en Aguascalientes, al norte de la capital mexicana, en el último cuarto del siglo XIX. Era una ciudad pequeña y el ferrocarril no llegaría hasta 1884 para conectar su destino con el resto del país (Arredondo, A. y González R. 2014: 166). Sus padres fueron Salvador Correa y María Olavarrieta, una familia profundamente católica. Su madre murió cuando él tenía siete años y su padre se hizo cargo de su educación. Como ya se señaló, el contexto político, religioso y social en el que creció fue complejo y, al igual que en el resto del país, las tensiones entre los liberales y los conservadores se sintieron con fuerza en Aguascalientes. La religiosidad de su padre forjó en él un intenso vínculo con la Iglesia y una intensa pasión por defenderla según vemos en su escrito. Como ejemplo, anotó: *«Mi padre era muy severo conmigo, cosa que no he dejado de agradecerle a través de mi vida; me hacía ir a misa diariamente y a que la oyera de rodillas y sin distraerme; me obligaba a estudiar mis clases; por la noche volvía a llevarme a la Parroquia a dar gracias»* (Correa, E. J. 2016: 71).

Llama la atención las palabras con las que describió su educación paterna, la severidad y la obligación para seguir los preceptos católicos, que lo marcó por siempre. Además del catolicismo, Correa abrevó de su padre el amor por las letras, los libros, la escritura y la edición. En casa tenían una pequeña imprenta en la cual él se inició: *«Sentí la afición al periodismo desde mis primeros años […]. Mi padre únicamente me tenía prohibido leer algunas hojas protestantes que se recibían y los periódicos reconocidamente anticlericales, como 'El Combate' (sic) del Gral. Sóstenes Rocha»* (*Ibid.*:105).

Después de las escuelas de primeras letras con maestras católicas y un corto paso por el Seminario Conciliar de Guadalupe, ya que su padre tenía la esperanza de que abrazara el sacerdocio, Correa cuenta que en 1889, a sus quince años, su progenitor lo inscribió en el Instituto de Ciencias en Aguascalientes. Éste era un espacio dirigido por profesores con formación positivista que fomentaron la educación laica. Fue aquí donde el joven Correa experimentó en carne propia la tensión entre liberales y conservadores católicos, como lo veremos más adelante. En 1891, su padre consiguió que lo aceptaran en la carrera de Derecho en la ciudad de Guadalajara, distante doscientos veinte kilómetros de Aguascalientes, en donde recibió su título de abogado en 1894 y, según anotó, con las mejores calificaciones (*Ibid.*: 102). Luego de graduarse Correa regresó a su ciudad natal, trabajó en

el Ministerio de Justicia y el Ministerio Público, y en 1897 contrajo matrimonio con la aguascalentense María Martínez, con la que tuvo trece hijos.

En su autobiografía también enumeró la cantidad de publicaciones que fundó en Aguascalientes, como el periódico *El Observador* que mantuvo por casi una década y la revista literaria *La Provincia* (López Arellano M. 2019), y narró sus experiencias como director y editor de los periódicos católicos *El Regional*, en Guadalajara de 1909 a 1912, y *La Nación*, en la Ciudad de México de 1912 a 1913. Es necesario mencionar que a lo largo de su vida, Correa escribió novelas, poesía, narrativa y colaboró con artículos en distintos periódicos. Su libro sobre el Partido Católico Nacional escrito en 1914 y publicado póstumamente en 1991, se ha convertido en un referente de la historia del catolicismo social en México, además de las biografías que escribió acerca de sacerdotes y obispos mexicanos en las décadas de 1940 y 1950[1]. La escritura fue el eje de todas sus actividades y nunca dejó de hacerlo hasta sus últimos días.

Tres momentos narrados en su autobiografía

De acuerdo con el investigador John Paul Eakin, los 'yos' que mostramos en las autobiografías están construidos doblemente, en el acto de escribir una historia de vida, pero también en un proceso de formación de identidad (Eakin J. P. 1999: IX).

El investigador se pregunta ¿quién es el yo que habla en las narraciones del yo? ¿y quién es el yo del que se habla?, y responde: *«pienso que hay un sentido legítimo en el cual las autobiografías testifican la experiencia individual del yo, pero ese testimonio es necesariamente mediado por los modelos culturales de identidad disponibles, y los discursos en los cuales estos se expresan»* (*Ibid.*: 4)[2].

El modelo de identidad de Correa sin duda fue su padre, un abogado, católico recalcitrante interesado por la imprenta y las publicaciones para difundir la defensa de la Iglesia. Correa siguió sus pasos casi en la totalidad y narró su vida como un ejemplo a seguir por sus hijos y nietos. Esta es una forma de autobiografía a la que han recurrido muchos personajes a lo largo del tiempo, como Glickl, una mujer judía comerciante que en la Alemania del siglo XVII, *«cuidadosamente construyó su autobiografía en idish y pasó a sus hijos al morir»* (Zemon Davis N. 1995: 6), caso también del presidente de México Benito Juárez en el siglo XIX, que en sus *Apuntes para mis hijos* de 1866 refirió su vida como un ejemplo de esfuerzo y dedicación para el éxito (Juárez B. 1972).

La autobiografía de Correa presenta el tono de enseñanza, de fuerza en las acciones, de las decisiones y la posición firme ante las adversidades, aún cuando éstas significaron perder lo que tenía. Dejó sus emociones en el papel, las cuales, como señalan Cheshire Calhoun y Robert Solomon, no son sólo las realidades psicofisiológicas o refieren a lo psíquico, sino que igualmente *«son una forma de estar conscientes en el mundo»* (Calhoun y Solomon, Calhoun Ch. y Solomon R.1993: 23). Vemos pues que Correa refirió con intensidad emocional varios acontecimientos en los que él mismo adjudicó a su 'soberbia' el haber actuado duramente, y en sus palabras se advierte una clara intención moralizante.

El presente trabajo analiza, desde las formulaciones de la metodología de la cultura escrita y algunos elementos de la historia de las emociones, tres momentos específicos en la autobiografía de Correa en los que escribió con detalle cada evento y las emociones que sintió a pesar de haber pasado más de setenta años de los hechos. Específicamente su experiencia en el Instituto de Ciencias, la

[1] Eduardo J. Correa, *El Partido Católico Nacional y sus directores. Explicación de su fracaso y deslinde de responsabilidades*. México: FCE, 1991; *Pascual Díaz, el arzobispo mártir*, México: Talleres Gráficos de Ediciones Minerva, 1945; *Monseñor Rafael Guízar y Valencia, el obispo santo*, México: Librería de Manuel Porrúa, 1951; *Monseñor de la Mora y José de la Luz López*, México: Librería de Manuel Porrúa, 1952.

[2] Las traducciones del inglés al español son mías.

decepción con su novia Lola, y lo sucedido en el periódico *La Nación* durante la Revolución mexicana. Esto con el fin de examinar la fuerza de sus convicciones católicas y el orgullo que él mismo refirió, observar cómo narró los momentos en los que asumió posturas de firmeza en sus convicciones, pasajes en los que escribió su 'soberbia', defendió sus valores y debió sufrir las consecuencias.

El Instituto de Ciencias

En el apartado *Mis estudios* Correa anotó que en 1889, al no tener *«vocación para la carrera eclesiástica, con repugnancia mi padre se vio obligado a consentir en que ingresara al Instituto de Ciencias del Estado para que revalidara los estudios hechos en el Seminario y terminara la Preparatoria»* (Correa E. J. 2016: 89). Este Instituto fue fundado en 1867 por el coronel liberal, gobernador del estado, Jesús Gómez Portugal, con el objetivo de instruir en la ciencia a los jóvenes varones de la región eliminando toda educación religiosa. Nuestro escritor narró su experiencia en el establecimiento: *«Era director el doctor Ignacio N. Marín, sin dotes ni competencia para tal cargo y que llevaba enemistad con mi padre […] no fui el único seminarista que llamó a sus puertas. […]. Llegué a la clase de dibujo, que empezaba a las doce del día […] cuando se presentó colérico el doctor Marín…comenzó a regañarme por alguna diablura de muchachos […] le respondí con buen modo que yo ignoraba de lo que se trataba […] se enfureció y me dijo que era yo un hipócrita, jesuita, que desde mi llegada al Instituto la disciplina se había relajado, y que ni siquiera era hombre para sostener lo que hacía»* (*Ibid.:* 90).

No es de extrañar la enemistad del padre de Correa con el director Ignacio Marín pues muchos de los profesores del Instituto habían estudiado en las escuelas profesionales en la capital mexicana o en la Escuela Nacional Preparatoria con el Dr. Gabino Barreda, precursor del positivismo en el país[3]. Claramente el ambiente era contrario a los estudiantes católicos, y que se les señalara, como en este caso de 'jesuitas' o cualquier otro epíteto religioso, debió ser común. La respuesta de Correa, según su narración, fue el resultado de varios ataques anteriores por ser conservador. Apuntó: *«Me sublevé con esto y le dije que yo no mentía ni me faltaba el valor para responder de mis actos […] que lo único cierto era que él procedía por pasión y con ligereza, lo que demostraba su ineptitud para el cargo que desempeñaba»* (*Ibid.*: 90-91).

Vemos así que al evocar sus memorias del Instituto refirió a sus lectores su férrea defensa al sentirse atacado en lo religioso y en su dignidad. Detalló su iracunda respuesta al director y su soberbia al calificarlo de 'inepto'. Él, como estudiante, quebrantó el respeto que debía a la figura de autoridad, perdió los estribos y reaccionó sin prudencia. Lo interesante es que lo puso por escrito más de setenta años después como si volviera a sentir las emociones del momento, la furia y la indignación. Este evento tuvo consecuencias muy graves para Correa pues el director del Instituto le pidió a su padre que se lo llevara a otra escuela, y debieron ir a Guadalajara en donde ingresó en la Facultad de Jurisprudencia.

La historiadora Natalie Zemon Davis apunta que en muchas autobiografías los descubrimientos espirituales surgen en la contención interior alrededor de la cual transcurren sus vidas (Zeon Davis N. 1995: 7). En el caso de personas creyentes señala que su religión las influenció enormemente, la imagen y la identidad de su grupo religioso, sus argumentos morales, sus reflexiones y su diálogo interior *(Ibid.*: 205). La autobiografía de Correa expone las convicciones religiosas que sostuvo a lo largo de su vida, además de que muestra un patrón de escritura similar a muchas autobiografías cristianas que, según indica Zemon Davis, tuvieron un *«marco de interés familiar, refiriendo algo de*

[3] Gabino Barreda (1818-1881), médico, filósofo y político mexicano, introdujo el método científico en la enseñanza elemental, y fue el primer director Escuela Nacional Preparatoria.

las generaciones pasadas y reflexionando sobre el presente para que los niños supieran de donde venían y fueran guiados en la vida» (*Ibid.*: 20).

Lola

El siguiente episodio tiene que ver con su vida sentimental juvenil. En el apartado «Infancia y juventud» Correa relató que en 1894, con veinte años, ya titulado como abogado y de regreso en Aguascalientes, decidió cortejar a una joven. Anotó, *«la primera persona que vi al salir de mi casa al otro día de mi regreso al terruño, fue a Lola, más mujer y más hermosa [y estaba] a cada instante más enloquecido con Lola»* (Correa E. J. 2016: 77). Dicha relación no tuvo el beneplácito del padre de ella, y refirió que el señor, *«con mucha sorna me dijo: - No sé por qué se expresa usted así, licenciadito; ese es el negocio de los jóvenes ahora, casarse con una rica y botarle la fortuna»* (*Ibid.*: 78). Correa revivió el disgusto: *«Sentí que me hervía la sangre y mi primer impulso fue contestarle en forma violenta; me reprimí y me limité a decirle: -Perdóneme usted que no le conteste en los términos que debo hacerlo ante su gratuita ofensa. […]. Vi a Lola […] le conté lo que me había acontecido con su padre y le notifiqué que en ese momento daba por terminado nuestro noviazgo-. Inútilmente quiso calmarme, me rogó con lágrimas […] que me apiadara de su pena, que disculpara a su padre…[…]. La soberbia me neutralizó un poco el dolor de la ruptura. Esa noche […] la encontré llorosa, suplicante, asegurándome que su padre […] estaba arrepentido. […]. Me mantuve firme en mi resolución, aunque el corazón protestaba»* (*Ibid.*: 78).

Narró que el susodicho le envió una nota de disculpa al ver a su hija tan desesperada, pero Correa se mantuvo incólume: *«Tuve breves momentos de vacilación [pero] logré que la razón y la dignidad se impusieran [y] decliné los ofrecimientos»* (*Ibid.*: 79).

Nuevamente la soberbia se impuso y al escribirlo parece haber experimentado las mismas emociones que al vivirlo. Georges Gusdorf señala que la intención consustancial a la autobiografía es el conocimiento de uno mismo, *«situar lo que yo soy, en la perspectiva de lo que he sido»* (Gusdorf G. 1991: 9). Nuestro autor tenía casi noventa años cuando lo escribió y reconoció que fue él quien no aceptó la disculpa, fue, como lo apunta Gusdorf, *«una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto es toma de conciencia […]. La memoria […] concede perspectiva […] en tiempo y en el espacio»* (*Ibid.*: 9). Llama la atención que escribió la palabra 'soberbia' varias veces. Su escritura muestra emociones, juicios morales y lecciones de vida, no perdió de vista a sus lectores, enseñarles a defender su dignidad incluso a costa del amor de su vida. Y como epílogo a este suceso, vale señalar que, a pesar de haberse casado con María Martínez, madre y abuela de sus descendientes con la que vivió un matrimonio de más de sesenta años, lamentó haber perdido la oportunidad del amor de Lola.

Director de *La Nación* 1912-1913, durante la Revolución mexicana

En el apartado 'Periodismo' Correa escribió sus experiencias y sinsabores como editor, director y periodista. Al narrar su trabajo en *La Nación,* nuevamente la soberbia y la defensa de la religión modelaron sus recuerdos, ahora entreverados con la historia del periodismo, de la Iglesia Católica y la Revolución mexicana (1910-1920).

Como antecedente señalar que en 1911 el presidente de México, el general Porfirio Díaz, renunció al poder después de las luchas revolucionarias iniciadas en noviembre de 1910, quedando como presidente Francisco I. Madero, quien en agosto de 1911 saludó la aparición del Partido Católico Nacional (PCN). Esta organización surgió en todo el país con grupos de apoyo y con las diócesis católicas, y para 1912 ya eran 580 centros (Martínez Assad C. 2019: 79). En junio de 1912 el PCN fundó su periódico *La Nación* en la Ciudad de México, y los obispos invitaron a Eduardo J. Correa a dirigirlo por el éxito que había tenido al frente del periódico católico *El Regional*, en Guadalajara, en los años anteriores. Correa debió mudarse a la capital mexicana con su familia, y comenzó su trabajo en el nuevo órgano de difusión con mucha ilusión. Sin embargo, las cosas no salieron como esperaba:

«Si al principio mis labores en "La Nación" (sic) fueron bien recibidas por los directores del Partido Católico, no tardé mucho tiempo sin tropezar con dificultades y hallar hostilidad […] a medida que se fue enrareciendo el ambiente contra Madero, mi posición se fue haciendo más violenta. […]. Pude mantener en el periódico la actitud de independencia que en mi concepto procedía, negándome a secundar los preparativos que se hacían para el Cuartelazo» (Correa E. J. 2016: 116).

A principios de 1913, el Partido Católico Nacional ya estaba dividido entre los que apoyaban al presidente Madero y los que no. 'El Cuartelazo' que menciona Correa es como se conoce a la traición del general Victoriano Huerta, Comandante General de las Fuerzas Armadas de México, contra Madero, al mandar apresar al presidente y al vicepresidente, José María Pino Suárez, y asesinarlos el 22 de febrero de 1913 (Ulloa B. 1988: 1105). Después de esto, Huerta hizo que lo nombraran Presidente de la República lo cual no fue reconocido por Estados Unidos. Correa rememoró: «Sobrevino el periodo en que Huerta, despechado por no haber obtenido el reconocimiento de los Estados Unidos se dedicó a excitar el sentimiento antiyanqui […]. Quisieron que "La Nación" (sic) secundara dicha campaña; principié a escribir algunos artículos sobre el tema y en uno de ellos dije que todas las aguas del Jordán no podrían borrar el pecado de origen del huertismo. Equivalió a firmar mi sentencia de muerte, pues primero se llevó al periódico […] y a las pocas semanas, sin previo aviso, ni indemnización alguna, se me separó de la dirección, y conmigo a todos los elementos que yo había llevado» (Correa E. J. 2016: 117-118).

Una vez más, mantuvo su postura firme frente a lo que él creía correcto. No secundó las exigencias de Huerta al periódico, ni las órdenes de los directores del PCN. Decidió denunciar a Huerta publicando editoriales, además con un lenguaje por demás religioso, la alusión bíblica a 'las aguas del Jordán' y al 'pecado de origen' en una ironía muy clara de su postura frente a lo sucedido. Refirió: *«Así, al contrario de lo acaecido en Guadalajara, donde conseguí triunfar, fracasé en Méjico*[4] *[…]. De nadie, ni de parientes, ni de amigos, excepción hecha del R. P. don Pascual Díaz, S. J., de don Blas Ruiz […] y de mi primo Manuel Olavarrieta […] tuve una frase de aliento siquiera»* (*Ibid.*: 118).

Expuso que se quedó sin relación con los periódicos, se le persiguió políticamente y decidió dedicarse a la abogacía. Evocar sus memorias al escribir debió encender nuevamente su indignación, tantos años después surgió la rabia y el enojo de lo acontecido. Según relató, su soberbia le llevó a denunciar al entonces presidente del país sin pensar en las graves consecuencias que podía tener. Poco después de estos eventos escribió su libro *El Partido Católico Nacional*, pero no pudo publicarlo en vida por tratarse precisamente, de una denuncia de lo que él había vivido en el interior del mismo.

¿Puede decirse que las emociones que escribió Correa fueron excesivas? William Reddy en su libro *The Navigation of Feeling* señala que *«navegar el mar del pensamiento activo supone agencia, hacer posible la aceptación de interpretaciones del mundo y los objetivos que lo envuelven»* (Reddy W. M. 2006: 320). Para ello Reddy propuso el término "emotives" como herramienta de análisis de las emociones, cuyos efectos son impredecibles, señala que *«las emociones están sujetas a juicios normativos y aquellos que logran ideales emocionales son admirados y vistos con autoridad. Lo que confirma la teoría de los 'emotives'»* (*Ibid.*: 322-323). Así, puede decirse que Correa expresó las emociones aprendidas en su espacio y tiempo, las escribió como parte de la justificación de las decisiones en su vida, a pesar de los resultados negativos que obtuvo con ello.

Conclusiones

¿Qué muestran estas tres experiencias de la vida de Eduardo J. Correa? Desde las formulaciones de la cultura escrita, Antonio Castillo señala que las autobiografías son documentos en los que quien escribe, hace memoria y registra sus experiencias personales y los eventos vividos, por ello debe

[4] Escribir Méjico con j, fue una forma política de defender la postura conservadora desde el siglo XIX. Eduardo J. Correa siempre escribió Méjico.

reconocerse en la escritura *«su dimensión práctica, social, cotidiana, e incluso ordinaria»* (Castillo Gómez A. 2007: 12-13). La cultura escrita nos permite reconocer los modos comunicativos, el lenguaje, los contextos sociales y culturales del autor, nos aporta conocimiento de la época, la vida cotidiana y las relaciones entre las personas. Eakin indica que, aunque la autobiografía promueve la ilusión de la propia determinación, la crítica a la autobiografía señala que el 'yo' está definido por sus relaciones con otros, por lo cual *«toda identidad es relacional»* (Eakin J. P. 1999: 43-44), como lo muestra Correa al escribir para su familia y por ende a sus correligionarios.

Por otro lado, al observar las emociones con las que Correa escribió su vida vemos que expresó sus sentimientos a través de códigos de valores comunes en su tiempo, en concordancia con sus creencias y convicciones. La historiadora Barbara Rosenwein apunta que *«existe una aptitud humana biológica y universal para sentir y expresar lo que ahora llamamos 'emociones'. Pero cuáles son esas emociones, cómo se llaman, cómo se evalúan y sienten, y cómo se expresan (o no) – todo esto está conformado por 'comunidades emocionales'»* (Rosenwein B. 2016: 3). Estas últimas son grupos que comparten sus propios valores, modos de sentir y modos de expresar esos sentimientos, y conllevan normas que conciernen a las emociones que ellos valoran o rechazan. Apunta que en las fuentes escritas las emociones quedan en oraciones construidas que constituyen 'las herencias emocionales' (*Ibid.*: 9) a las cuales se adaptan las comunidades emocionales, como se aprecia en el texto autobiográfico en cuestión.

Finalmente añadir que la autobiografía de Correa se constituye en un documento histórico invaluable para estudios desde distintas áreas, una herencia cultural para el país que permite conocer las luchas de grupos católicos que en su momento fueron excluidos del discurso político general, como fue el proceso de reconstrucción nacional de México después de la Revolución. Recupera la memoria de la participación política de quienes defendieron sus convicciones, a pesar de las consecuencias.

Bibliografía

Arredondo, Adelina y González, Roberto 2014, «De la secularización a la laicidad educativa en México», pp. 140-167, *Historia de la Educación. Anuario SAHE* (vol. 15, No. 2).

Calhoun, Cheshire y Solomon, Robert 1993, *¿Qué es una emoción? Lecturas de psicología filosófica*, FCE, México.

Castillo Gómez, Antonio 2007, «El hilo de Penélope y el vuelo de Ícaro», pp. 11-14, en Castillo Gómez A. y Sierra Blas. V., (eds.), *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo,* Ediciones Trea, Gijón.

Correa, Eduardo J. 2016, *Una vida para la poesía y la literatura. Autobiografía íntima. Notas diarias,* UAA, México.

Eakin, John Paul 1999, *How Our Lives Become Stories. Making selves,* Cornell University Press, Ithaca.

García Ugarte, Marta E. 2012, «Reacción social a las Leyes de Reforma (1858-1860)», pp. 27-45, en Moreno-Bonett, Margarita. y Álvarez de Lara, Rosa María (coords.), *El Estado laico y los derechos humanos en México: 1810-2010*, Tomo 1, UNAM, México,.

Gómez Serrano, Jesús y Delgado, Francisco J. (2010) *Historia breve de Aguascalientes*, FCE, COLMEX, México.

Gusdorf, Georges 1991, «Condiciones y límites de la autobiografía», pp. 1-17, Suplemento *Anthropos* (No. 29).

-INEGI 1956, *Estadísticas Sociales del Porfiriato 1877-1910*. Dirección General de Estadística, México.

Juárez, Benito 1972, *Apuntes para mis hijos*, PRI, México.

López Arellano, Marcela (2018) «Eduardo J. Correa (1874-1964), su genealogía a los noventa años», pp. 137-154, en González Esparza, Victor Manuel (coord.), *Historias de familias y representaciones genealógicas*, UAA, México.

- 2019, «Jesús Díaz de León y Eduardo J. Correa. Dos periódicos, dos editores. La minoría letrada en Aguascalientes (1884-1910)», pp. 81-121, en Ramírez Hurtado, Luciano (coord.), *Jesús Díaz de León (1851-1919). Un hombre que trascendió su época*, UAA, México.

Martínez Assad, Carlos 2019, «Ramón López Velarde, El católico revolucionario», pp. 72-81, *Relatos e Historias en México* (Núm. 142).

Reddy, William M. 2006, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rosenwein, Barbara 2016, *Generations of Feelings. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge University Press, UK.

Savarino, Franco 2012, «Crisis política y laicidad: relaciones Estado-Iglesia 1908-1917», pp. 383-394, en Moreno Bonett, M. y Álvarez, R. M. (coords.), *El Estado laico y los Derechos Humanos en México: 1810-2010*, UNAM- FFyL, México.

Ulloa, Berta 1988, «La lucha armada (1911-1920)», pp. 1073-1182, en Cosío Villegas, Daniel (ed.), *Historia General de México*, COLMEX, México.

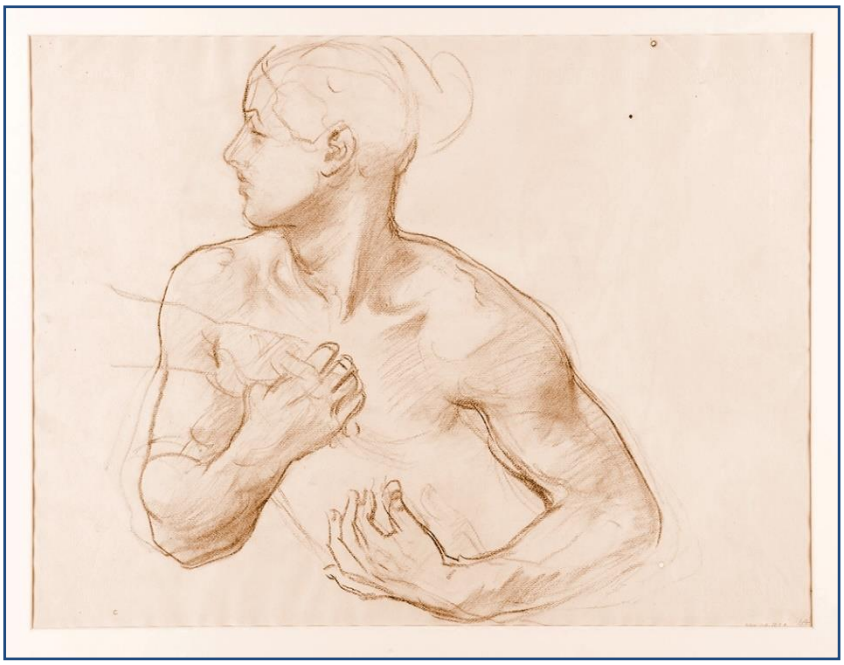
Zemon Davis, Natalie 1995, *Women on the Margins. Three Seventeenth- Century Lives*, Harvard University Press, Cambridge.

Storia di ‘colei che nessuno vuole’: tra eccesso e ricerca di sé ne *Le Baobab fou* di Ken Bugul

Elena Ravera

magma@analisiqualitativa.com

Elena Ravera, Università degli Studi di Bergamo. È dottoranda in Studi Umanistici Transculturali, nonché cultrice di letteratura francese, all’Università degli Studi di Bergamo, con una tesi intitolata *Corpi spezzati. Sulla rappresentazione della corporeità femminile in Louise Dupré e Ken Bugul*. Ha arricchito il suo percorso accademico con soggiorni di studio e di ricerca presso la Sveučilište u Rijeci (Croazia), l’Université Sorbonne Nouvelle Paris III (Francia) e l’Université de Montréal (Canada). Collabora regolarmente con diverse riviste letterarie, come *Ponti/Ponts* e *Studi francesi*, tramite la pubblicazione di recensioni e articoli dedicati al contesto letterario francofono. I suoi campi di ricerca principali sono la letteratura comparata e in lingua francese, gli studi di genere e i *postcolonial studies*.



John Singer Sargent (1856 Firenze, 1925 Londra), *Studio di Clitennestra per Oreste Inseguito dalle Furie*, murale 1916, Stairway, Museum of Fine Arts - Boston, Yale University Art Gallery.

Abstract È il 1982 quando la senegalese Mariètou Mbaye Biléoma, all’età di trentacinque anni, diventa Ken Bugul: sotto consiglio del suo editore, preoccupato dalle polemiche che avrebbe suscitato il suo primo romanzo *Le Baobab fou*, la donna sceglie infatti di ribattezzarsi con questo pseudonimo, che, in lingua wolof, significa ‘colei che nessuno vuole’. L’opera narra la dolorosa storia dell’autrice, la quale, in seguito all’ottenimento di una borsa di studio, parte alla volta dell’Europa, *«le Nord Terre promise»* (Bugul K. 2009: 39), ma, invece di vivere l’avventura edificante e arricchente che aveva sempre sognato, si scontra con una società misogina e razzista, cadendo nel baratro della depressione e nel tunnel dell’alcol, della droga e della prostituzione. *«J’essayais de scandaliser la société»* (*Ibid.*: 119), racconta un *io* narrante smarrito e sofferente, che si illude di aver trovato, nella sfrenata sperimentazione dell’eccesso in seno a un territorio e a una cultura estranei, la sua anelata chiave identitaria. Il mio contributo propone dunque un’analisi stilistico-tematica de *Le Baobab fou* in merito al concetto di ‘eccesso’, un eccesso vissuto dall’autrice tanto a livello personale quanto a livello letterario. L’obiettivo è di condurre una riflessione sul carattere volutamente dissenziente e provocatorio della scrittura semi-autobiografica buguliana, che cela, in questo testo ormai considerato un classico della letteratura femminile africana, postcoloniale e francofona, nient’altro che l’umano desiderio di sentirsi compresi, amati e accettati.

Premessa

L’intera produzione letteraria di Ken Bugul, all’anagrafe Mariètou Mbaye Biléoma, è visceralmente legata al suo difficile trascorso personale, il quale ha forgiato, negli anni, il suo carattere ribelle e anticonformista: *«Je suis une créature, une réalité dissidente»* (Le Gros J. 2015. Il testo non riporta

la numerazione delle pagine[1]). spiega la scrittrice nel corso di un'intervista per la rivista «The dissident». Nata nel 1947 in un piccolo villaggio rurale del Senegal occidentale, all'epoca ancora colonia francese, la sua vita è, fin dalla tenera età, segnata da un vissuto complesso, controbilanciato spontaneamente da un animo dinamico e coraggioso: autrice di numerose opere di successo, tra cui mi limito a segnalare il suo ormai celebre trittico composto da *Le Baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) e *Riwan ou le chemin de sable* (1999), Bugul lavora assiduamente a una scrittura in grado di abbracciare l'ambizioso e quanto mai necessario progetto di una *négritude*-donna (Sharpley-Whiting T. D. 2002) inscritta nella contemporaneità, dove il suo disinibito – e a tratti esasperato – gesto autobiografico affianca l'attenzione per la dimensione femminile alla questione africana e le annesse dinamiche post(-)coloniali[2].

Nel testo che sancisce il suo esordio editoriale, nonché primo capitolo della trilogia, la romanziera narra infatti la sua dolorosa storia dando voce alla narratrice autodiegetica Ken e raccontando come, dopo aver trascorso l'infanzia *«dans un petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane»* (Bugul K. 2009: 35) e aver vissuto il trauma dell'abbandono materno così come la forzata e violenta assimilazione da parte della cultura del colonizzatore, in seguito all'ottenimento di una borsa di studio parte alla volta dell'Europa, ma, invece di vivere l'avventura edificante e arricchente che aveva sempre sognato, si scontra con una società misogina e razzista, cadendo nel baratro della depressione e nel tunnel dell'alcol, della droga e della prostituzione, sino a sfiorare addirittura l'idea del suicidio, *«[l]e terme qui [l]'avait toujours effrayée en même temps que fascinée*» (*Ibid*.: 209). Per la scrittrice-narratrice de *Le Baobab fou*, nel percorso personale come in quello letterario, tutto è portato all'estremo, ogni avvenimento narrato è condensato nell'immagine di un limite inaccessibile da valicare a tutti i costi, in un vorticoso seppur inarrestabile sforzo sisifeo volto all'anelato raggiungimento dell'integrità identitaria e di un luogo dove sentirsi finalmente amata e accettata, due condizioni esistenziali imprescindibili che, fin dalla nascita, le sono state dolorosamente negate.

Se il principio di 'eccesso' rappresenta un longevo e caleidoscopico *topo*s ricorrente nell'arte, nella letteratura e nella critica contemporanee e transnazionali di espressione francese – si pensi, a tal proposito, agli studi sul mito del Don Giovanni portati avanti da Jean Starobinski (2005), all'ancora attualissimo saggio *La Notion de dépense* di Georges Bataille (1933) o all'incitazione alla rivolta inneggiata da Albert Camus ne *L'Homme révolté* (1951) –, appare subito evidente come esso trovi, anche nella peculiare esperienza che lega Ken Bugul al suo primo romanzo, soluzioni narrative ed estetiche estremamente variegate e interessanti. Il presente contributo intende dunque riflettere sulla nozione – anzi, sulle nozioni – di 'eccesso' sperimentate e messe in atto dall'autrice de *Le Baobab fou* secondo tre prospettive differenti, benché complementari: l'eccesso inteso come *scandalo*, quello provocato con la pubblicazione del volume, dai chiari e *audaci* riferimenti autobiografici; l'eccesso retorico ricercato dalle scelte formali, volte all'*esasperazione* dei fatti narrati; l'eccesso, infine, suggerito dall'*eccezionalità* degli *sconvolgenti* avvenimenti raccontati e da lei, almeno in parte, realmente vissuti. Dopo un'iniziale contestualizzazione del testo buguliano in seno al contesto socio-letterario senegalese e, più in generale, dell'Africa subsahariana francofona a partire dagli anni Settanta del XX secolo, l'articolo andrà dunque a soffermarsi su una riflessione in merito al genere dell'opera, apparentemente in biblico tra autobiografia e *autofiction*, per presentarne quindi un'analisi stilistico-tematica al fine di individuare le tracce di questa singolare strategia narrativa e linguistica votata all'eccesso, nonché sintomatica del carattere volutamente dissenziente e provocatorio della scrittura di Bugul. L'obiettivo preposto è di mostrare come, in questo libro ormai considerato un classico della letteratura femminile africana e postcoloniale, il dispendio e la narrazione di sé si

[1] Da qui in poi questa dizione sarà sostituita con la sigla s.n.

[2] Come specifica Jean-Marc Moura, *«'post-colonial' désigne […] le simple fait d'arriver après l'époque coloniale, tandis que 'postcolonial' se réfère à toutes les stratégies d'écriture déjouant la vision coloniale»* (Moura J.-M. 1999: 4).

influenzino e arricchiscano reciprocamente, rivestendo inoltre per l’autrice il ruolo di una vera e propria salvifica *«démarche thérapeutique»* (Ka S. 2018 s.n.).

L’intervento femminile nella letteratura dell’Africa subsahariana in lingua francese: Ken Bugul e le autrici ‘senza etichetta’

Per comprendere fino in fondo lo spessore e l’importanza del contributo artistico-letterario apportato da Bugul con il suo primo romanzo all’interno dell’ampio panorama delle letterature transnazionali di espressione francese, è innanzitutto necessario soffermarsi sull’ambito socioculturale che la circonda nel momento in cui decide di redigere e quindi pubblicare il suo libro, che viene dato alle stampe, per i tipi de Les Nouvelles Éditions Africaines, nel 1982. All’epoca, il Senegal gode dell’indipendenza dalla Francia da ormai oltre vent’anni e, come segnala Valeria Sperti, *«[i]l contesto postcoloniale […] mette in scena una polifonia in cui il personaggio femminile non partecipa più in posizione subalterna. […] Se[…] la letteratura africana in francese comincia intorno agli anni Venti, dovremo attendere gli anni Sessanta per leggere le opere delle prime scrittrici, la cui parola era ancora confinata nei limiti etnici o familiari. In Senegal, Aminata Sow Fall pubblica il suo primo romanzo, ‘Le Revenant’, nel 1976, infrangendo un’importante barriera di genere»* (Sperti V. 2013: 48).

Le Baobab fou appartiene precisamente a questa nuova ed effervescente presa di coscienza letteraria femminile riscontrabile in autrici appartenenti al contesto dell’Africa subsahariana francofona a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, le quali si nutrono del femminismo di seconda e terza ondata di stampo occidentale sottolineandone al contempo le dovute differenze: la donna africana passa quindi finalmente da oggetto a soggetto letterario e *«s’emancipe de plus en plus des servitudes et des tabous [pour] tuer le vide du silence»* (D’Almeida I. A. 1994: 49), senza rivendicare, di contro, l’adesione diretta al movimento femminista della scuola europea o nordamericana. Per questo motivo, Kadiobra-Kassi ha suggerito di impiegare il termine di *féminisme alabélisé* o *anétiquetté «pour désigner toutes [c]es écrivaines qui se refusent à être marquées du sceau féministe mais qui font pourtant de la cause féminine l’une des leurs préoccupations tant scripturaire que sociale»* (Kadiobra-Kassi B. 2003: 194).

Le autrici subsahariane ‘senza etichetta’, tra cui spicca il contributo buguliano, concepiscono dunque delle opere che, se da una parte rivendicano i diritti delle donne, dall’altra negano o tacciono la loro effettiva militanza; il loro intervento in letteratura sancisce tuttavia una vera e propria rivoluzione nel contesto editoriale africano in lingua francese dell’epoca, prediligendo inoltre significativamente, in larga misura, il genere autobiografico. Dalla camerunense Calixthe Beyala (*C’est le soleil qui m’a brûlée*, 1987) all’ivoriana Tanella Boni (*Une vie de crabe*, 1990), passando per le senegalesi Aminata Sow Fall (*Le Revenant*, 1976; *La Grève des bàttu*, 1979), Nafissatou Diallo (*De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, 1975) e Mariama Bâ (*Une si longue lettre*, 1979), la scrittura autoreferenziale viene infatti percepita, da questa nuova generazione di scrittrici, come un prezioso strumento di affermazione non solo letteraria, ma anche politica, tanto per chi scrive quanto per chi legge: come segnala Díaz Narbona: *«la forme autobiographique peut être conçue comme une issue au problème complexe de l’altérité, donc de la différence, car c’est l’existence même du Sujet qui est garantie par l’existence du texte. […] [L]a finalité même de cette narration a une visée ‘politique’, qui est de rendre public ce qui n’était que privé. […]. [L]e je féminin qui se raconte appelle indéfectiblement un tu, également féminin, qui écoute et partage. Voilà pourquoi, peut-être, la première personne est le procédé littéraire le plus utilisé dans cette écriture, car il rend à la narration un élément universalisant»* (Díaz Narbona I. 2002: 50. Corsivi di Díaz Narbona).

Verso lo scandalo letterario: genesi di un’*autofiction*

Anche Bugul, sulla scorta delle sue compatriote, ricorre dunque, secondo Irène Assiba D’Almeida e Sion Hamou, a *«une écriture spéculaire, autobiographique au sens littéral du mot: une biographie,*

une graphie du vivant, une vie qui s'écrit, s'épanche, s'auto-écrit» (Assiba D'Almeida I. e Hamou S. 1991: 43), contaminando tuttavia realtà fattuale e immaginazione artistica. Nathalie Carré, nella quarta di copertina del romanzo, nella sua riedizione del 2009 a cura della casa editrice Présence Africaine, ha sottolineato la portata avanguardistica di quello che lei stessa definisce *«un livre fondateur»* (Bugul K. 2009: quarta di copertina): *«Drogue, sexe, prostitution: un récit de vie et une publication par lesquels […] le scandale arrive! Mais force est de constater que depuis, Le Baobab fou n'a pas pris une ride! Sans doute parce que les réflexions qu'il soulevait, avec la franchise qui caractérise l'auteur, étaient des plus profondes: introspection fine à la recherche de soi et en quête d'appartenance, le portrait de la narratrice Ken Bugul pose aussi la question des conditions du dialogue et de la fraternité et dessine les rapports particuliers qu'entretient avec le Sud un Occident en plein désarroi qui réclame 'sa part d'exotisme et de culpabilité'»* (*Ibidem*).

Carré non esita a impiegare il termine *scandale*, 'scandalo', soprattutto rispetto all'evidente quanto sconcertante natura autobiografica dei fatti narrati, sebbene la precisa definizione del genere letterario dell'opera sollevi ancora oggi alcuni dubbi e incertezze.

La romanziera si discosta in effetti dal rigido «pacte autobiographique» teorizzato dal primo Lejeune (Lejeune Ph. 1975) per elaborare il racconto sincero e disincantato dei suoi primi vent'anni di vita, seppur inscrivendolo entro i labili contorni di un *«univers mythique, dans l'atmosphère hétéroparodique d'un conte ou d'une épopée»* (Bisanswa J. 2012: 23): sin dal capitolo introduttivo dell'opera, intitolato «Pré-histoire de Ken», il romanzo è infatti impregnato di dettagli ed elementi allegorici dal sapore mistico, culminanti, al termine di questa prima sezione, nell'evocazione semileggendaria dell'arrivo dei colonizzatori europei nel suo villaggio natale. Unendo il destino della protagonista a quello del baobab – simbolo nazionale del Senegal –, l'autrice attribuisce un tono epico alla narrazione della sua infanzia, della sua adolescenza e della sua prima giovinezza, confidando alla carta i traumi vissuti, da bambina, in un'Africa in piena transizione politica e, da giovane adulta, durante il suo deludente viaggio in Belgio.

Le sue tumultuose e spesso dolorose esperienze, in particolar modo il prematuro e lacerante distacco dalla figura materna, sono d'altronde efficacemente riassunte e al contempo riscattate dal suo stesso pseudonimo letterario: in effetti, in lingua wolof, 'Ken Bugul' significa 'colei che nessuno vuole' e, in Senegal, viene tradizionalmente assegnato alle bambine nate in seguito a più aborti spontanei, proprio per sottolineare che neppure la morte vuole averci niente a che fare. È l'autrice stessa a spiegare la genesi del suo nome d'arte in occasione di un'intervista: *«Une femme en état de grossesse accouchait d'un bébé normalement. Au bout de deux jours, le bébé décédait brusquement. La femme refaisait une grossesse sans problèmes. À nouveau, le bébé décédait. À la troisième grossesse, quand le bébé naissait, s'il était de sexe féminin on l'appelait tout de suite Ken Bugul: 'personne n'en veut', en sous-entendant que ni le mauvais œil, ni le mauvais sort, ni même la mort n'en voudront. Comme ces enfants ont survécu, le prénom est demeuré. C'est devenu un prénom courant. »* (Le Gros J. 2015 s.n.)

È così, dunque, che la scrittrice, memore di tutte le peripezie da lei vissute e confessate nel suo primo romanzo, ha scelto ironicamente di ribattezzarsi in seguito alla richiesta del suo editore, Les Nouvelles Éditions Africaines, di trovare un *nom de plume*, preoccupato dalle polemiche che avrebbe suscitato *Le Baobab fou*: *«Il n'avait jamais publié d'autobiographie et encore moins d'une femme qui parlait de sexualité, de drogue, de culture hippie et remettait en question les symboliques de la mère, de la famille! C'était scandaleux pour une femme sénégalaise musulmane, issue d'un milieu traditionnel et d'un père marabout, de parler de ces choses-là [sic]. Finalement, j'ai proposé le prénom d'une de mes copines au village, qui vit toujours, Ken Bugul Seck. C'est après que je me suis rendu [sic] compte qu'inconsciemment le fait d'utiliser ce prénom, qui signifie en wolof 'personne n'en veut', est lié à mon parcours personnel»* (*Ibidem*).

Se, da un lato, la scelta di pubblicare il testo con un nome fittizio non va in alcun modo a inficiare l'autenticità del *pacte autobiographique* buguliano, giacché, secondo lo stesso Lejeune, *«[l]e pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité»* (Lejeune Ph. 1975: 24), dall'altro i temi e gli argomenti trattati nel libro sono, in fin dei conti, esperienze da lei realmente vissute, benché, come segnalato da Karine Gendron, Bugul *«souligne (…) son imposture autobiographique par différentes modalités, comme l'usage d'un animisme qui donne à la narration une couleur de réalisme magique»* (Gendron K. 2016 s.n.). Ecco perché, in definitiva, come mi è stato peraltro confermato dalla stessa scrittrice, possiamo considerare *Le Baobab fou «une autofiction, mais pour l'époque on disait autobiographie et autobiographie romancée. Cependant à un très large pourcentage, il s'agit de vécus réels. Pour moi, c'est une autobiographie qui comprend des vécus intensifiés par des non vécus [sic] pourtant familiers»* (mail del 6 febbraio 2021).

L'eccesso come esasperazione retorica: aspetti stilistici

Se il romanzo è evidentemente attraversato da un sincero e risoluto sguardo autoreferenziale, esso non rinuncia tuttavia a scivolare, in diversi momenti della narrazione, verso un *pathos* retorico scaturito da una spontanea contaminazione tra realtà fattuale e immaginazione letteraria: in effetti, ciò che più colpisce il lettore e la lettrice de *Le Baobab fou* sono la rabbia e la commozione con cui Ken, la protagonista e voce narrante corrispondente all'istanza autoriale, racconta senza censure quella che Bernard Noël ha definito efficacemente come *sensure* (Noël B. 1992), cioè la privazione di senso, qui da intendersi in una prospettiva esistenziale più che semantica, correlata allo straniamento culturale a cui la donna è stata sottoposta, fin dalla nascita, dal duplice processo di de-colonizzazione e dal suo fallimentare soggiorno europeo.

Diverse le strategie formali adottate da Bugul per restituire al suo pubblico il suo senso di totale e spaventoso smarrimento, la sua angoscia crescente, il suo lacerante tentativo di accettare se stessa e sentirsi, di riflesso, finalmente accettata dallo sguardo giudicante o indifferente dell'Altro – la madre mancante, gli amanti sfuggenti, i Bianchi intrinsecamente razzisti: iperbole e climax sono le due tecniche stilistiche, riconducibili a una precisa estetica testuale dell'eccesso, da lei privilegiate. In effetti, la sua scrittura *«est généralement caractérisée par le ton de colère d'une part, et par les questionnements sans réponse qui mettent en évidence une abduction de la raison, de l'autre»* (Ahihou C. 2011: 40); la scrittrice si serve di un linguaggio iperbolico che, deformando la realtà, tende verso l'esagerazione e verso quella che Christian Ahihou ha definito un'«accumulation extensive» (*Ibid*.: 41) giocata sull'esasperazione delle emozioni, in modo da provocare una reazione da parte di chi legge: *«[e]lle crée l'hyperbole qui tend à susciter d'office, soit la compassion du lecteur dans le sens positif, soit son antipathie dans le sens négatif»* (*Ibidem*). Interessante è anche il ricorso alla figura del climax, che, nelle ultime pagine del romanzo, appare sottoforma di una straziante e crescente accumulazione di interrogativi senza risposta rivolti alla madre perennemente assente, mimando l'angoscia e la concitazione dell'*io* narrante: *«Pourquoi la mère était-elle partie? Pourquoi m'avoir laissée sous le baobab toute seule? […] Il ne faut jamais laisser l'enfant seul sous le baobab. La mère ne devait jamais partir. Pourquoi était-elle partie? […] Oh mère, que vous ai-je fait? Qu'avez-vous fait? Ah, si vous me voyiez en ce moment, comme je voudrais mourir!»* (Bugul K. 2009: 214-215. Corsivi di Bugul).

Sebbene l'opera sia interamente attraversata e caratterizzata da questa violenta rabbia narrativa, causata perlopiù dall'indifferenza materna, non tutti i critici sono d'accordo nel considerare Bugul come innocente e indifesa vittima della sua stessa esistenza: in una sua personale lettura de *Le Baobab fou*, Ayo Abiétou Coli sostiene infatti che l'autrice esageri scientemente l'impatto causato dalla partenza della madre, puntualizzando che, più che di eccesso autobiografico, si tratti di una vera e propria autogiustificazione rispetto alle sue discutibili scelte future: *«Ken exaggerates both the impact of her mother's departure and the absence of emotional support from her family on her. […] Ken Bugul's culture provides her with a means to escape blame for her actions through the 'ligeey u ndey' theory*

that shifts all responsibility to the mother» (Abiétou Coli A. 1999: 64), poiché, come segnalato in nota nel romanzo, nella tradizione islamica senegalese il *ligeey u ndey* simbolizza *«l'aura de chance ou de malchance accompagnant l'enfant selon que sa mère a été, ou non, une bonne épouse»* (Bugul K. 2009: 153). Sorprendentemente, la scrittrice, nel corso di un'intervista, sembra dare ragione a questa interpretazione, tanto da affermare: *«Le départ de la mère est l'élément fondateur de ma vie et de mon écriture S'il n'y avait pas le départ de la mère, certainement que je n'aurais pas écrit et que je ne serais pas devenue ce que je suis aujourd'hui. Le départ de la mère est un élément déclencheur et un leitmotiv et aussi source d'inspiration, même [si] comme je le dis, j'en ai profité pour justifier des insuffisances existentielles et trouver des excuses.»* (Tratto da un'intervista inedita a cura di Tite Lattro gentilmente fornitami dalla stessa Ken Bugul).

Tracce di una vita 'eccessiva': aspetti tematici

D'altra parte, le tematiche affrontate nel testo riflettono specularmente le scelte stilistiche adottate: gli episodi osceni e sconvolgenti che riguardano la separazione dalla madre, la sperimentazione del sesso e delle sue scandalose o nefaste declinazioni (omosessualità, aborto, prostituzione), il ricorso ai paradisi artificiali e la predilezione per un abbigliamento provocante ma alienante confermano infatti *Le Baobab fou* come un'opera dell'eccesso.

In primo luogo, sebbene opportunamente filtrato da un'esacerbazione retorica, appare comunque innegabile che la sua intera esistenza sia indelebilmente segnata dal lacerante trauma infantile della partenza della genitrice, da lei percepito come un crudele abbandono: la piccola Mariètou ha solo cinque anni, infatti, quando sua madre si separa da lei per trasferirsi in un altro villaggio, in modo da permettere ai suoi fratelli di frequentare la scuola. Durante l'assenza materna, è il padre ormai ottantacinquenne a occuparsi della figlia: anziano e poligamo, viene considerato dalla bambina più come un nonno che come un papà, equivoco che la priva, dunque, di entrambe le figure genitoriali. La narratrice ripercorre con una straziante analessi questo momento cruciale della sua vita: *«Le jour du départ était arrivé comme les autres jours […]. Je maudirais toute ma vie ce jour qui m'avait emporté ma mère, qui m'avait écrasé l'enfance, qui m'avait réduite à cette petite enfant de cinq ans, seule sur le quai d'une gare alors que le train était parti depuis longtemps»* (Bugul K. 2009: 96-98). Come si è visto, la partenza della madre è vissuta come un tradimento imperdonabile a cui la scrittrice, nel romanzo, non esiterà ad attribuire la colpa di tutte le sue sventure a venire, sviluppando una relazione apparentemente a senso unico basata sull'eterno binomio antitetico amore-odio. D'altronde, come ha sottolineato giustamente González Alarcón, *«[i]l s'agit du moment-clé dans [s]a vie […]. C'est la frontière qui sépare son passé de son futur. Une frontière infranchissable et à laquelle Ken Bugul se heurtera sans arrêt. Malédiction et châtiment impitoyable qui, comme dans la mythologie, condamne Ken, Danaïde moderne, à recommencer sans cesse un travail sans espoir de le voir aboutir»* (González Alarcón I. E. 2011-2012: 147).

In secondo luogo, sarà proprio l'apparente indifferenza da parte della sua famiglia biologica a spingere la protagonista a cercare l'amore altrove, assorbita visceralmente da uno straziante desiderio di affetto che proverà a colmare inutilmente con il sesso: più che un appetito carnale, la fanciulla vuole infatti soddisfare il suo lacerante bisogno di calore umano, che però faticherà a trovare. Dopo aver perso squallidamente la verginità con il suo professore di storia, la ragazza si lancerà infatti in relazioni di vario tipo: dalla sua *«première idylle en Occident»* (Bugul K. 2009: 64) con Louis, un belga con il mito dell'Africa, alla convivenza con Jean Wermer, *«dont l'évocation phonétique de son nom est clairement significative»*[3] (Díaz Narbona I. 1995: 101), che le farà scoprire la scintillante mondanità borghese, fino alla sperimentazione, mai veramente approfondita né dichiarata,

[3] La fonetica del nome di questo personaggio sembra infatti voler condurre la protagonista *vers [la] mère*, cioè 'verso [la] madre'.

dell'omosessualità[4]. Nonostante parlare di tematiche erotiche in modo così esplicito, per una donna senegalese degli anni Ottanta come Ken Bugul, rappresentasse già di per sé uno scandalo, la scrittrice non ha esitato a trattare altri tabù correlati alla sfera sessuale, che tuttavia, come ha sottolineato Fabiana Fianco, ne *Le Baobab fou* sono vissuti dall'*io* narrante come *«une auto-condamnation, une mise à mort volontaire de la femme et de son corps»* (Fianco F. 2019: 200). La relazione con Louis, in effetti, culmina nella tragica esperienza dell'aborto, portandola a imbattersi nell'insensibilità e nella crudeltà di un ginecologo cinico e razzista, che la esorterà a interrompere la gravidanza: *«Je suis absolument contre le mélange. Chaque race doit rester telle. Les mélanges de race font des dégénérés; ce n'est pas du racisme. Je parle scientifiquement. Vous êtes Noire, restez avec les Noirs. Les Blancs entre les Blancs»* (Bugul K. 2009: 72).

L'autrice-narratrice vive la sua esperienza in Europa nutrendosi del veleno di questi stereotipi, che, esacerbando il suo vuoto affettivo, la spingeranno addirittura a prostituirsi: *«Tu plais aux hommes, Ken, tu es une Noire, tu peux te faire une fortune»* (*Ibid*.: 148. Corsivi di Bugul), le viene languidamente suggerito. Ancora una volta, *«c'est toujours à une autre instance que Ken attribue la responsabilité de sa vie de prostituée»* (Fianco F. 2019: 199), poiché il suo carattere apparentemente troppo debole e influenzabile si lascia facilmente sedurre dall'illusione di essere finalmente accettata e amata, per poi ricavarne inevitabilmente l'ennesima e bruciante sconfitta: *«J'étais désirée, je plaisais, la prostitution m'offrait l'instant d'une attention, une reconnaissance autre que celle qui m'identifiait dans le quotidien à ce que je ne voulais pas être. Prostituée au Blanc, je manquais une des faces de l'ambiguïté»* (Bugul K. 2009: 151). La protagonista si ritrova così più volte in compagnia di uomini viscidi, rapiti dalla sua bellezza esotica e desiderosi di possederla carnalmente, ma l'esperienza di quei corpi bianchi ed estranei protesi verso di lei è descritta ogni volta come disgustosa e rivoltante, sebbene la ragazza sia incapace di negarsi. Come rifletteva già Frantz Fanon in *Peau noire, masques blancs*[5] riprendendo la psicanalista Anne Freud (Freud A. 1949: 91-92), *«[c]hez le nègre, il y a une exacerbation affective, une rage de se sentir petit, une incapacité à toute communion humaine qui le confinent dans une insularité intolérable»* (Fanon F. 2015: 48), che, nel caso specifico di Bugul, la spingono, appunto, fino all'angosciosa sperimentazione della prostituzione.

Oltre al sesso e alle sue perverse storpiature, Ken impiega altre strategie per *«[s]'abandonner à la recherche de [s]on [s]oi véritable qui était [s]a seule préoccupation»* (Bugul K. 2009: 92) e, come il Baudelaire de *Les fleurs du mal*, anche la giovane donna cerca disperatamente di vincere lo *spleen* tramite il generoso ricorso ai paradisi artificiali, come si evince dai passi seguenti: *«J'avais découvert le LSD et ses angoisses. L'alcool et ses humeurs. L'amour libre. […] Je connaissais énormément de gens et je ne connaissais personne; j'étais surprise de la réaction des individus, j'étais dépassée et je me réfugiais dans la drogue. […] Avec la drogue, je découvris le monde des trafiquants, des boîtes de nuit et de la prostitution, les nuits veillées et les journées de sommeil. Le soleil qui avait baigné vingt ans de ma vie, je ne le voyais que sur un poster immense dans un studio»* (*Ibid*.: 118-119). *«La solitude me suivait silencieusement partout. Je la fuyais et elle me poursuivait. Je fumais beaucoup de marijuana et prenais de plus en plus de sirop d'opium, pour chercher vraiment abri, comme sur le quai de la gare, au village, au départ de la mère. Cette solitude que j'avais retrouvée durement, avec le choc d'avoir perdu, ici, mes ancêtres les Gaulois»* (*Ibid*.: 133).

[4] Come si evince chiaramente, ad esempio, da questo breve passo dalla forte carica erotica: «nous étions de nouveau heureuses d'être allongées ensemble. Je lui touchais les seins et, bondissant de rires, elle m'enveloppait dans ses cheveux sentant aussi bon que le sable de Gouye par les nuits de pleine lune» (Bugul K. 2009: 121).

[5] Secondo Abiétou Coli, infatti, «Ken Bugul is in some respect reminiscent of Mayotte Capécia and would certainly have been an interesting case study for Frantz Fanon» (Abiétou Coli A. 1999: 62). Fanon, nel suo saggio, assume il romanzo autobiografico *Je suis Martiniquaise* (1948) di Mayotte Capécia a guisa di esempio per dimostrare la controversa e nociva attrazione della donna nera per l'uomo bianco come conseguenza del colonialismo, definendolo «un ouvrage au rabais, prônant un comportement malsain» (Fanon F. 2015: 40).

Anche l'aspetto esteriore di Ken, infine, è sintomatico del suo malsano desiderio per l'eccesso; una volta giunta in Belgio, il suo atteggiamento, dapprincipio impaurito e insicuro, si fa poco a poco sempre più spavaldo e provocante, così come il suo modo di vestire: *«J'essayais de scandaliser la société, dans des robes transparentes aux couleurs vexantes, le crâne rasé, des chapeaux immenses, cherchant à afficher le surréalisme à l'envers, les délires intellectuels, le jeu de la couleur noire: être une femme noire qui plaise à l'homme blanc»* (*Ibid.*: 119). Come racconta la narratrice, *«[l]'habillement permettait de me défouler. Un habillement à l'occidentale dans lequel j'étais si mal à l'aise, car je voulais faire prendre à mon corps souple comme les lianes de la brousse, l'attitude constipée qu'exigeait l'accoutrement. Ah, que je fus longtemps mal et seule dans ma peau!»* (*Ibid.*: 200). Ancora una volta, ci troviamo di fronte a un *io* narrante smarrito e sofferente, che scopre nuovamente la sua delusione di non aver trovato, nella sfrenata sperimentazione dell'eccesso in seno a un territorio e a una cultura estranei, la sua anelata chiave identitaria.

Oltre la *soglia dell'indicibile*: la scrittura dell'eccesso come autoterapia

In definitiva, sebbene, come confermato dalla stessa scrittrice, da un punto di vista formale si tratti più di un'*autofiction* che di un'autobiografia, *Le Baobab fou* è innegabilmente dominato da una scrittura audacemente autoreferenziale, seppur spesso contaminata da un *pathos* retorico volto a cercare nel pubblico l'empatia e la comprensione che le sono state rifiutate nella vita reale. Per Bugul, il patto autobiografico[6], benché non sempre oggettivo e rigoroso, ha quindi rappresentato, durante la stesura della sua prima opera, un atto liberatorio, una vera e propria cura dell'anima, come ha chiarito lei stessa: *«Faute de pouvoir communiquer avec qui que ce soit, parce que j'étais marginalisée, il ne me restait que l'écriture comme démarche thérapeutique. Pour sortir de ces moments de doute, il fallait trouver un moyen. J'ai eu l'idée d'acheter un cahier et un stylo pour évacuer tout ce vécu intérieur afin de pouvoir me fabriquer un nouveau personnage. Par conséquent, je n'ai pas écrit 'Le Baobab fou', j'évacuais! C'était une autothérapie à travers l'écriture»* (Ka S. 2018 s.n.).

La sua scrittura intimistica ha dunque coinciso, durante la redazione di quest'opera iniziatica, con il superamento di un limite altrimenti invalicabile: parafrasando Bonnefoy, si tratterebbe di una *soglia* – un *«seuil»* – ostile, spessa, nodosa, una *«porte, scellée»*, una *«phrase, vide»* (Bonnefoy Y. 2021: 48), colmabile e raggiungibile, nel caso di Bugul, solo grazie all'esercizio semi-autobiografico. In effetti, come chiarisce Fabio Scotto nell'introduzione alla sua recente traduzione del testo bonnefoyano *«scrivere è cercare di varcare una soglia, quella dell'indicibile, scontrarsi a una porta coriacea, ingannevole, chiusa. La parola che non valica quella soglia rimane vuota, il linguaggio prigioniero della sua sterile nerezza. Scrivere è quindi sfidare un ostacolo, forzarlo e per forzarlo, per entrare nel dire, occorre un atto di forza, anche violento, che vinca una resistenza»* (*Ibid.*: 22. Corsivi miei).

In modo analogo al poeta francese, la romanziera senegalese sperimenta quindi questa peculiare scrittura *autofictionnelle* dell'eccesso al fine di restituire alla lettrice e al lettore tutta la cruda straordinarietà dei fatti da lei realmente vissuti (quali l'abbandono materno, l'alienazione identitaria, l'aborto, la prostituzione, la scoperta dei paradisi artificiali), usufruendo, come si è visto, di una retorica votata all'esacerbazione dell'enfasi emozionale e narrativa.

Ed è forse proprio il carattere volutamente dissenziente e provocatorio della scrittura buguliana, scaturita da *«une démarche d'évacuation thérapeutique»* (Le Gros J. 2015 s.n.), ad aver garantito il successo intramontabile del testo: un'opera scomoda, scandalosa, *«dissidente»* (*Ibidem*) come la sua autrice, ma ormai letta, studiata e apprezzata in tutto il mondo. Un disincantato *«récit de vie»* (Bugul K. 2009: quarta di copertina) che, a ormai quarant'anni dalla sua pubblicazione, come constata Carré, *«n'a pas pris une ride»* (*Ibidem*) e continua a commuovere e affascinare generazioni e generazioni di

[6] Trattandosi, a conti fatti, di un'*autofiction*, e non di un'autobiografia 'pura', sarebbe forse più opportuno parlare di «pacte oxymoronique» (Jaccomard H. 1993: 81).

lettrici e lettori in tutto il mondo, trasmettendo una lucida e commovente testimonianza dell’umanissimo desiderio di sentirsi finalmente compresi, accettati o, ancor più semplicemente, amati.

Bibliografia

Ahihou, Christian 2011, *Le règne du sémiotique: fondements de la poéticité du langage romanesque chez Ken Bugul*, pp. 33-43, in *Littérature féminine africaine*, «RELIEF», vol. 5, n° 1. Url: revue-relief.org (consultato il 31 maggio 2021).

Assiba D’Almeida, Irène 1994, *Femme? Féminisme? Misovire? Les romancières africaines face au féminisme*, pp. 48-51, in *Nouvelles écritures féminines*, «Notre librairie», n° 117.

- e Hamou, Sion 1991, *L’Écriture féminine en Afrique noire francophone. Le temps du miroir*, pp. 41-50, in *L’institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone*, «Études littéraires», vol. 24, n° 2.

Bataille, Georges 1933, «La notion de dépense», [1933], pp. 23-45, in Id., *La part maudite*, Paris, Points.

Bisanswa, Justin 2012, *Les méandres de la géométrie intime dans* Le Baobab fou *de Ken Bugul. Du fantasmique à l’autobiographie*, in *Pratiques romanesques francophones d’Afrique et des Antilles*, «Études littéraires», vol. 43, n° 1.

Bonnefoy, Yves 2021 [1975], *Nell’Inganno della soglia*, tr. it. Scotto, Fabio, Milano, Il Saggiatore.

Bugul, Ken 2009 [1982], *Le Baobab fou*, Paris, Présence Africaine.

Camus, Albert 1951, *L’Homme révolté*, Paris, Gallimard.

Coli, Ayo Abiétou 1999, *Autobiography or Autojustification: Rereading Ken Bugul’s* Le Baobab fou, pp. 56-69, in *Gender of the Text*, «The Literary Griot», vol. 11, n° 2.

Díaz Narbona, Inmaculada 1995, *Ken Bugul ou la quête de l’identité féminine*, pp. 91-106, in *La mujer escritora en las literaturas francófonas*, «Francofonía», n° 4.

- 2002, *La représentation de la mère: indicateur de changement dans la littérature des femmes?*, pp. 41-54, in *Figures de la mère dans la littérature africaine*, «Francofonía», n° 11.

Fanon, Frantz 2015 [1952], *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points.

Fianco, Fabiana, 2019, La chair linguistique des femmes. Quand le texte se fait corps et sexe, pp. 177-206, in «Il Tolomeo», n° 21.

Freud, Anne 1949, *Le Moi et les Mécanismes de défenses*, Paris, PUF.

González Alarcón, Isabel Esther 2011-2012, *Douleur, exil et déchéance dans* Le Baobab fou *de Ken Bugul*, pp. 139-150, in «Cuadernos de Investigación Filológica», voll. 37-38.

Jaccomard, Hélène 1993, *Lecteur et lecture dans l’autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d’Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz.

Ka, Seydou 2018, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois*, «New African – Le Magazine de l’Afrique», 4 settembre 2018, online, url: https://magazinedelafrique.com/politique/marietou-mbaye-ken-bugul-sans-langue-de-bois-2/ (consultato il 12 giugno 2021).

Kadiobra-Kassi, Bernadette 2003, *De la littérature au féminin à la Littérature: sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, tesi di dottorato, Université de Laval.

Le Gros, Julien 2015, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, «The dissident», 22 agosto 2015, online, url: https://the-dissident.eu/ken-bugul-suis-realite-dissidente/ (consultato il 6 giugno 2021).

Lejeune, Philippe 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

Moura, Jean-Marc 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF.

Noël, Bernard 1992, «L’Outrage aux mots», in idem, *Le Château de Cène*, Paris, Gallimard.

Sharpley-Whiting, T. Denean 2002, *Negritude Women*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Sperti, Valeria 2013, *La letteratura africana in francese. Dalla* Négritude *ai giorni nostri*, Napoli, Libreria Dante & Descartes.

Starobinski, Jean 2005, «Les registres de l’excès: Don Giovanni», in Id., *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil.

L'autobiografia di Clémentine De Como: scrittura femminile 'eccessiva' o condanna all'emancipazione femminile?

Monica Salvetti

magma@analisiqualitativa.com

Monica Salvetti sta preparando una tesi in co-tutela tra l'Università Paris 8 e l'Università di Torino su *Éducation et émancipation féminine dans l'Italie des guerres du Risorgimento: l'histoire de Clémentine De Como (1803-1871), écrivaine et féministe du 19e siècle.* Gli obiettivi del progetto sono di scoprire, attraverso la ricostruzione della sua biografia e l'analisi delle sue opere, la figura di Clémentine De Como e di far conoscere la sua storia dimenticata. L'autrice pubblicò in lingua francese, a Torino, nel 1853, un'imponente autobiografia intitolata *Émancipation de la femme*, ripubblicata in stampa anastatica nel 2009-2010, in due volumi. Il secondo volume racconta in particolare la sua esperienza sentimentale con un uomo che la spingerà a compiere degli atti al di là dei limiti per un decennio della sua vita, dove l'eccesso diventerà una costante del suo vissuto quotidiano.

Master Z.B.M. (artista veneziano del XIV secolo), *Pandora apre il vaso*, 1557, Collection Alisa Mellon Bruce Fund, National Gallery of Art.

Abstract L'istitutrice Clémentine De Como, nata a Bonnieux, in Provenza, nel 1803 e morta a Torino nel 1871, ci presenta, attraverso la sua autobiografia originale e pressoché sconosciuta, il suo percorso, prima come religiosa presso una Congregazione in Francia, poi come donna libera in Italia. I due volumi, intitolati *Émancipation de la femme*, pubblicati in lingua francese a Torino, nel 1853, e ripubblicati in stampa anastatica nel 2009-2010, raccontano con molta chiarezza gli eccessi che caratterizzeranno un periodo della sua vita che la porteranno ad avere degli strascichi per lungo tempo. Diversi sono gli elementi che ci permettono di definire quest'opera eccessiva: innanzitutto la mole dei volumi, con più di mille e duecento pagine, e uno stile di scrittura che mescola diversi registri e lingue, rendendo difficile, insieme ad altri fattori, la lettura dell'opera in Italia. Il secondo volume racconta in particolare la relazione tossica e pericolosa iniziata con il poeta casalese Pietro Corelli (1815-1867), fino al tentativo di suicidio di Clémentine De Como, che la scrittrice riesce a superare scrivendo la sua autobiografia. L'autrice manifesta l'eccesso toccando e affrontando molti temi scottanti per il periodo nel quale sono pubblicate le sue memorie, come quello dell'assenza di diritti per le donne in Italia nell''800 e quello molto attuale della manipolazione psicologica per mano di un uomo presuntamente affetto da patologia perverso narcisistica. Nell'opera, l'autrice manifesta il dispendio di sé descrivendo accuratamente le tappe e le tecniche di manipolazione usate dal seduttore per sfruttarla finanziariamente sotto promessa di matrimonio, e le sue proprie sofferenze. Tuttavia, la trattazione di temi troppo avanguardistici per l'epoca, portarono l'autobiografia di Clémentine De Como ad essere giudicata troppo eccessiva, e questo diventò un motivo determinante per non farla conoscere e dimenticarla.

L'autobiografia di Clémentine De Como: scrittura femminile 'eccessiva' o condanna all'emancipazione femminile?

La maestra provenzale Clémentine De Como (Bonnieux, 1803 – Torino, 1871), nel secondo volume della sua imponente autobiografia intitolata *Émancipation de la femme* (De Como C. 2010), pubblicata in lingua francese, a Torino, nel 1853, racconta la sua vita andando al di là dei limiti riconosciuti e condivisi della scrittura femminile della sua epoca: senza alcun velo, Clémentine accusa il poeta che l'ha sedotta, il casalese Pietro Corelli (1815-1867), narrando tutti i dettagli della loro relazione amorosa, e pubblicando anche le trascrizioni delle lettere ricevute da Corelli. De Como non risparmia ai lettori neppure le sue esperienze più triviali, come i tentativi di estorsione di denaro da parte di un uomo che approfitta di lei, le umiliazioni subite, l'aborto spontaneo, il tentativo di suicidio e il collasso psicologico.

Nel primo volume, che narra i fatti fino al 1841, De Como ripercorre la sua infanzia in Provenza e la formazione presso la Congregazione delle suore di Saint-Charles, a Lione, dove imparò la professione di insegnante, in un clima segnato dal bigottismo e da continui tentativi di manipolazione psicologica, che avevano lo scopo di allontanare le novizie dagli affetti familiari per obbligarle a dedicarsi esclusivamente alla vocazione.

Il racconto continua nel secondo volume con la narrazione delle vicende di Clémentine come esule volontaria in Italia del Nord tra il 1841 e il 1853, dopo aver abbandonato il velo, vicende segnate dall'incontro con un uomo cinico, quale Pietro Corelli.

Stando allo scritto di Clémentine De Como, il poeta, oltre a sedurla per poterla sfruttare economicamente, la costringe ad affrontare quasi dieci anni di vagabondaggio per seguirlo nel nord Italia, da Casale Monferrato a Genova, poi Firenze, Bologna, Milano (al momento delle Cinque Giornate del marzo 1848), infine a Torino e Chieri. Il lettore scopre, nel corso delle pagine, i tormenti ai quali l'amante l'ha sottoposta, e i dolori patiti dalla vittima, *«cet océan de souffrance dont fut inondée ma pauvre vie»* (*Ibid*.: 656).

Lo scopo di Clémentine, attraverso una descrizione che assume toni di sincerità, è quello di aiutare le donne che potrebbero cadere sotto l'influenza di uomini cinici, e dimostrare allo stesso tempo i benefici della scrittura autobiografica per uscire dagli eccessi della dipendenza e dalla depressione. Vedremo infatti che la scrittura autobiografica di Clémentine De Como presenta diversi aspetti che permettono di qualificarla come 'eccessiva'; tenteremo poi di far capire anche i limiti del dispendio di sé, che ha esposto l'autrice al biasimo da parte dei suoi contemporanei e a un lungo e immeritato oblio.

Una scrittura eccessiva nella forma e nei contenuti

Il testo di Clémentine De Como può essere considerato come 'eccessivo' a partire dalla sua forma, prima che dai suoi contenuti.

Innanzitutto si può notare la lunghezza di più di 1200 pagine, che ha costituito un freno alla lettura e alla diffusione dell'opera, tanto più che l'autobiografia venne pubblicata in Italia, ma in lingua francese. Se è noto che la lingua francese fosse molto diffusa nel Regno di Savoia, lo spoglio dei periodici femminili mostra tuttavia l'impiego esclusivo della lingua italiana, tranne per qualche raro componimento poetico; se la maestra francese sperava di toccare un pubblico allargato con la scelta della sua lingua madre, e di poter offrire contributi ai periodici italiani, non è stato possibile rintracciare alcun riferimento alla sua opera nella stampa femminile, né altri testi o racconti in lingua francese, all'eccezione di une serie di articoli di Jenny d'Héricourt, sui quali torneremo.

I modelli espressamente citati dall'autrice sono le *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau (che raccontano i primi 53 anni di vita dell'autore in 12 libri), e *le Memorie d'oltretomba* di François-René

de Chateaubriand (pubblicate anch'esse in 12 volumi tra il 1849 e il 1850). Ma prima dell'autobiografia di George Sand (pubblicata per la prima volta in appendice su *La Presse* nel 1854, e poi in 10 volumi nel 1855), nessuna scrittrice aveva osato dare alle stampe un racconto così lungo e dettagliato della propria vita, ancora meno un'autrice francofona poco nota e residente in Italia.

L'eccesso si ritrova anche nello stile: *«irrequieto, disordinato, a scatti, caratterizzato da un'effervescenza generale e continua, materializzata dall'abbondanza di punti di sospensione ed esclamativi»* (Fournier-Finocchiaro L. 2021: 70). Sono presenti numerose ripetizioni ed ellissi. Non c'è sempre coerenza nei nomi citati: talvolta compaiono solo iniziali, altre volte nomi completi. La lingua infine è molto particolare perché mescola diversi registri e lingue, come il dialetto provenzale, il francese triviale e aulico; inoltre è ricca di italianismi e solecismi. Come ha anche notato l'editrice della ristampa anastatica del libro, Françoise Mingot (De Como C. 2009: XVII), Clémentine De Como forgia nuovi verbi senza l'uso del corsivo (apothéoser, investiguer, noliser, s'impatroniser), avverbi (amphithéâtralement, solite e solitement) e conia espressioni e metafore poetiche (lâcher la bride à vos jambes, mon cœur était dépoétisé).

I sostantivi non sono sempre presenti nelle similitudini: *«comme les fluides des émanations oxygéniques coulent et s'insinuent parmi les éléments circulateurs de la vitalité»*, *«la solennelle et terrible infélicité»*, *«les pressantes circonventions»*, *«la prépotence du riche»*. De Como utilizza gli italianismi *«micidial»*, al posto di *«meurtrier»*, *«tigure»*, al posto di *«masure»*. Nell'opera, inoltre, ricorrono sostantivi inusuali, come *«meste, mesticité»* che non vengono riportati in corsivo, per indicare la tristezza.

L'autobiografia è recensita sulla «Revue critique des livres nouveaux», dal critico ginevrino Joël Cherbuliez (Cherbuliez J. 1854: 401-402), che condanna questi eccessi stilistici: *«L'auteur de ce livre est, à ce qu'il paraît, une femme émancipée, et son émancipation va jusqu'à rejeter les règles de la grammaire»*; ma l'eccesso maggiore di Clémentine De Como, secondo lui, è soprattutto quello di aver voluto rigettare *«bien que toutes les autres lois tyranniques de l'organisme social»*.

L'opera di De Como è caratterizzata da un tema inusuale per l'epoca, poiché le donne colte del Risorgimento pubblicarono saggi pedagogici e letterari, novelle o romanzi, ma soprattutto poesie e canzoni patriottiche che spesso venivano pubblicate sui giornali e che imitavano lo stile del melodramma (Mori M.T. 2011; Berti D. 1892). L'autobiografia femminile autopubblicata è una tipologia letteraria quasi inesistente nel periodo del Risorgimento italiano, quando cioè si stampano soprattutto biografie, e poche memorie (Parati G. 1996; Betri M. L. 2002).

Émancipation de la femme è un lungo e ricco testo nel quale si susseguono, senza un ordine cronologico preciso (anche qui possiamo cogliere il suo modo di presentare al di là di ogni regola), descrizioni paesaggistiche, riflessioni sulla condizione della donna dell'epoca, cronache di importantissimi avvenimenti storici, come la descrizione di ciò che Clémentine vide durante le Cinque giornate di Milano nel marzo 1848. Clémentine mette in parallelo nelle sue memorie e allo stesso livello, eventi pubblici e privati, come la sconfitta piemontese e la sua propria sofferenza per il nuovo abbandono di Corelli. L'ingresso delle truppe austriache a Milano suscita in lei slanci di amore per la patria italiana, sua patria d'adozione e non quella di origine, dimostrando un patriottismo al di là dell'interesse di ogni straniero perché è una donna, ed è sola nel trasmettere un messaggio universale di aiuto tra nazioni in favore della libertà di ogni popolo e contro ogni tirannia.

La caratteristica principale dell'opera, è comunque la scelta della pubblicazione in italiano delle lettere dell'amante, senza un vero e proprio scambio epistolare. Era una scelta praticata nei romanzi epistolari e nei carteggi storici di personaggi rivelanti nella politica italiana, ma qui Clémentine De Como trascrive la sua corrispondenza privata senza censura e senza l'accordo del mittente. Oltretutto, queste lettere dimostrano quanto quest'uomo si fosse spinto in pretese e richieste al di là di ogni limite verso una donna espatriata e sola il cui obiettivo era principalmente quello di *«catéchiser les enfants du peuple»* (De Como C. 2009: 58).

Un racconto che rivela dettagli triviali e lettere private

De Como rivela ai suoi lettori che *«c'est dans la belle Italie que s'est passée la partie drammatique, celle plus caracterisée et plus terrible de mon histoire»*[1] (De Como C. 2009: 8).

Nel primo volume, Clémentine spiega le difficoltà della sua vita nelle istituzioni religiose che frequentò, ma è soprattutto nel secondo volume delle memorie che narra i dettagli della sua relazione sentimentale. La maestra francese descrive come cade nella trappola di una relazione pericolosa che la porterà lentamente all'autodistruzione, impedendole di vivere serenamente e agiatamente per quasi dieci anni.

L'autobiografia rivela tutti i dettagli di questa relazione con un poeta di umili condizioni che si avvicina a lei in modo subdolo; Pietro Corelli, infatti, pubblica una lusinghiera recensione del romanzo *Yva ou la prisonnière du château* di Clémentine De Como in un giornale di Casale Monferrato[2] e De Como ne viene a conoscenza.

Dopo questo primo approccio, Corelli comincia ad invadere i suoi spazi familiari con una quotidiana presenza a casa sua, chiedendole una camera per studiare in tutta tranquillità, dettando regole per i pasti, facendole fare mille commissioni e cominciando ad approfittarne con sistematiche richieste di prestiti in denaro che dureranno per tutto il periodo della loro relazione. De Como pubblica le prove delle sue promesse di restituzione delle somme ricevute, ma afferma che il denaro non è stato mai restituito, anzi, narra che il poeta vivrà alle spalle della maestra e le chiederà dei prestiti anche per aiutare le donne-madri cadute nella sua trappola.

Corelli chiede alla fidanzata di fare economia sia per i prestiti che per preparare il loro matrimonio: *«il m'aurait, je crois, volontiers expédiée pour la Chine afin, disait-il, de faire des économies pour l'époque de notre union»* (De Como C. 2010: 297).

Il matrimonio tuttavia non verrà mai celebrato; messo alle strette dalla fidanzata, Corelli prepara invece un finto certificato di nozze, col quale illude l'ingenua maestra che cade nella trappola, convinta che quel documento avesse valore legale.

Il continuo dispendio di energie di Clémentine De Como è concretizzato con l'assiduo e infaticabile lavoro per aprire delle scuole e guadagnare per vivere, sollecitata dal poeta ad effettuare continui spostamenti di città in città, costretta più volte nella situazione di dover cambiare vita e ricominciare da capo con il lavoro.

De Como non risparmia ai suoi lettori nessun dettaglio delle richieste di Corelli: servendosi delle lettere private inviate dal suo amante, ci informa precisamente sulle somme di denaro che gli versa (presterà al poeta più di 500 franchi), e anche sull'uso che l'uomo ne faceva, come mantenere le sue relazioni con altre donne che vivevano in diverse città italiane. Clémentine racconta di aver scoperto che il poeta aveva sedotto pure sua sorella Angélique, che si ammala e muore a Genova nel 1845. Anche la madre del poeta pretenderà dei soldi da lei in quanto fidanzata del figlio, e in più accuserà Clémentine di essere una seduttrice (*Ibid.*: 599).

De Como arriva alla rovina economica, lei che aveva *«plusieurs fois sacrifié une existence aisée»* (*Ibid.*: 678). Accetta la povertà, continua con il suo lavoro di maestra presso famiglie benestanti in diverse località italiane, ma ad un certo punto sarà costretta a chiedere dei prestiti a degli amici per continuare a sopravvivere.

Le lunghe trascrizioni di lettere di Corelli, segnate dalle molte ripetizioni di richieste in denaro, sono funzionali alla costituzione di un insieme di prove a carico dell'amante per intentare un'azione

[1] Abbiamo sottolineato gli errori e gli usi impropri presenti nel testo.

[2] Nelle sue memorie, De Como indica la fonte : «Gazzetta di Casale», 4 novembre 1841. Non è stato possibile controllare poiché il periodico non è più consultabile.

giudiziaria, ma possono sembrare eccessive in un racconto autobiografico, e oggi potrebbero anche costituire una 'violazione della vita privata'.

I limiti della morale e della religione

De Como, travolta dalla passione, va involontariamente al di là dei limiti riconosciuti e condivisi dalla morale e dalla religione. La maestra supera i confini etici della sua cultura e della formazione religiosa che l'hanno protetta durante il periodo trascorso in convento, e comincia a convivere con il fidanzato senza essere sposata, autocondannandosi all'immoralità e al peccato, e perdendo inoltre la sua libertà: *«Je renonçais à tous mes penchans d'indépendance et de franche liberté, je renonçais à ce besoin d'estime publique qui m'avait toujours animée [...]»* (*Ibid.*: 382).

L'amore che prova per Corelli la porta a donare tutta sé stessa, ma tutto questo non viene ripagato se non con continue umiliazioni, tradimenti e menzogne.

Mortificata e sempre più allibita a fronte di gravi azioni commesse dal fidanzato, Clémentine De Como si ammalerà seriamente e per lunghi periodi, tanto da essere obbligata a rimanere a letto e a non lavorare: *«Je me privais de faire école, moi, qui avais toujours tant aimé à me voir entourée de ces fraiches et rieuses têtes d'enfans!»* (*Ibidem*).

La situazione psicologica molto precaria, e i dispiaceri, le provocheranno un aborto spontaneo, aggravando ancora di più il suo stato di salute che la porterà a perdere la lucidità e il senso morale: *«Aussi long-tems* [ndr: così nel testo in luogo del termine corretto longtemps] *j'ai vécu dans ce désordre forcé, un fantôme mystérieux, tourmentateur implacable, a cheminé accolé à mon âme, ne me laissant pas un moment de sécurité; le sentiment de ma dignité outragée faisait de moi un être avili et désorganisé»* (*Ibid.*: 372).

Andando oltre ogni convenzione morale e religiosa, De Como confessa persino che avrebbe preferito la morte all'essere spogliata e ridotta alla miseria con sua sorella *«pour un homme qui ne devrait point être son mari»* (*Ibid.*: 136).

In un momento di grande disperazione, la scrittrice tenta il suicidio che, fortunatamente, non va a buon fine. Poi, risollevandosi lentamente e gradatamente dal baratro della depressione, Clémentine De Como riacquista la lucidità e arriva ad odiare il suo amante, al punto che si porterà appresso un pugnale con l'obiettivo di seguirlo ovunque per ucciderlo: *«Mais mon couteau poignard ne me quittait pas pour cela; que dis-je? Quelquefois il me semblait qu'en présence d'un second je n'en aurais que plus d'ardeur à trancher les jours de celui qui avait tué tous mes jours. Aussi dans les cafés, à la promenade, partout, mes yeux cherchaient-ils celui que ma pensée démente avait fiancé à ma mort»* (*Ibid*.: 604).

De Como va al di là di ogni convenzione morale e sociale, rendendo partecipe il lettore dei suoi impulsi omicidi e dei suoi desideri di vendetta; questo suo stato le impedisce di comprendere che questa eccessiva confessione pubblica, poteva rivelarsi per lei un'arma a doppio taglio, molto pericolosa per la sua reputazione in un contesto decisamente maschilista.

Alla fine, comunque, la scrittrice annuncia di aver rinunciato sia a intentare un processo contro il suo seduttore, sia a vendicarsi e sceglie di rifugiarsi nella scrittura. Prende però finalmente la decisione di dare le sue memorie alle stampe per tutte le altre donne, vittime di violenze, sperando così di mostrare alla società, tramite il suo esempio, un modello di *«emancipazione della donna»*, come annuncia il titolo della sua autobiografia.

La condanna dell'eccesso

La scelta di Clémentine De Como di rivelare pubblicamente di essere stata vittima di un manipolatore e, più in generale, di raccontare il dramma femminile delle donne sedotte, non venne accettata dalla critica prevalentemente maschilista. L'autobiografia venne invece interpretata come un racconto di

vendetta, e non come un racconto di redenzione e di salvezza attraverso la scrittura. La stampa generalista del periodo non favorì né la conoscenza né la diffusione dell'opera. A parte la recensione del ginevrino Cherbuliez che ridicolizza l'emancipazione dell'autrice, le poche recensioni sono alquanto riduttive. Ad esempio, *«l'Atlante delle scrittrici piemontesi dell'Ottocento e del Novecento»*, curato da Cannì Giovanna e Merlo Elisa (2007: 89-90) riconosce che l'autrice ha trattato nell'autobiografia dei temi scottanti, quali il divieto d'accesso delle donne alle biblioteche pubbliche e dove caldeggia la possibilità di ammettere le donne alla legislatura per ottenere leggi sociali *«più eque e meno discriminanti»*, ma la recensione si limita soltanto ad informare il lettore frenando delle argomentazioni che potevano troppo azzardate ed eccessive per il contesto piemontese.

Il periodico mazziniano genovese «Italia e Popolo», del 13 dicembre 1853, pubblica una recensione non del tutto negativa, ma molto sommaria: il giornalista Francesco Rovelli leggeva *Émancipation de la femme* come un lamento di una donna, vittima di un *«reo destino»*, qualificandolo addirittura di *«tremendo delirio»*: *«Nissuno è incolpabile nelle proprie disavventure, e per questa ragione non tutti perdoneranno alla De Como l'implacabile scritto in cui cerca ristoro a un danno che non ha rimedio, non perdoneranno perché non tutti riflettono che il trionfo di uno spergiuro che si amava, e le ferite tuttavia stridenti toccano l'anima come un ferro rovente, la quale tutta bolle nel tremendo delirio della vendetta»* (Rovelli F. 1853: 1)[3].

Non viene colto il messaggio educativo e universale dell'autrice rivolto alle donne, ma viene riconfermato il punto di vista maschile che vede in quest'opera uno scritto *«dettato da un pensiero di vendetta»*, come riporta anche la «Rivista contemporanea di Scienze, Lettere, Arti e Teatri», di Luigi Chiala e Giuseppe Saredo (Anonimo 1854: 350-351). In questa recensione anonima è riportato, inoltre, un commento che giudica l'opera eccessiva a partire dal titolo, «Emancipazione della donna», che *«dà troppo nell'occhio»*: *«Noi non avremmo sollevato il velo che avesse coperto pietosamente questo dramma di un'anima straziata, e quest'episodio doloroso, di cui imprendiamo far cenno, fosse rimasto nel mistero della vita intima e sotto al giudizio immediato di Dio. Ma così non doveva essere; ed un'opera che porta in fronte il titolo 'Emancipazione della Donna', dà troppo nell'occhio, e la questione a cui accenna è di troppo alta portata perché esso debba diffondersi inosservato, e nel silenzio di tutti»* (*Ibid*.: 351).

La denuncia di De Como era percepita come eccessiva perché dissonante con il clima politico e culturale piemontese nel quale era stata pubblicata. Nel Piemonte post-quarantottesco, i moralisti e gli educatori promuovevano per le donne soltanto modelli di remissività (De Donato G. 1983; Buttafuoco A. 1991). Dopo il 1849 e come riporta Simonetta Soldani nel saggio «Il Risorgimento delle donne», cominciò il periodo del riflusso post-rivoluzionario, segnato da una *«fase del silenzio e spesso del distacco»* (Soldani S. 2007: 223). La maggior parte delle donne che si erano impegnate nell'azione durante la 'Primavera dei popoli', tornarono alle loro abitudini, seguendo una *«parabola dal patriottismo alla domesticità»* (Banti A. M. 2012).

Secondo la morale condivisa dalle sue coetanee subalpine, Clémentine De Como era marchiata dal segno del disonore, perché nell'opinione pubblica, se la donna veniva sedotta, era pur sempre per causa sua. L'autrice ne era cosciente, come scrive nelle sue memorie: *«Ce que je trouve affreux, c'est que des femmes, d'autres femmes, les semblables, les amies, les sœurs de la femme outragée, d'autres femmes marquées aussi, elles, au doigt du préjugé, soient les premières à jeter la pierre à l'infortunée, les premières à s'acharner sur ses chairs en lambeaux [...]»* (De Como C. 2010: 377-378).

Le donne della buona società piemontese promuovevano il ruolo tradizionale della donna nella casa e nella famiglia, come ad esempio fece l'educatrice torinese Giulia Molino Colombini, autrice di saggi e manuali di pedagogia per fanciulle, e molto attiva sulle riviste di istruzione e sui giornali

[3] Lo stesso testo è ripreso senza firma e con qualche leggera variante nel supplemento della «Gazzetta del Piemonte», 23 dicembre1853, p. 4.

femminili (Grosso E. R. 1993). Molino Colombini affermava in un articolo pubblicato sulla rivista «L'Istitutore», nel 1856 e in risposta all'articolo di Jenny d'Héricourt di Parigi: *«rimanersi paghe alla parte loro assegnata entro le pareti domestiche, accanto allo sposo e circondate dall'amabile corona de' figli»* (Molino Colombini G. 1856: 89).

Ciò potrebbe spiegare perché non si trova nessuna recensione dell'autobiografia sulla rivista 'generalista' «La Donna» (Balestreri L. 1952), così come sulle riviste di educazione, come «L'Istitutore»[4].

La stampa femminile italiana, che era ancora agli albori, poco diffusa, condannata dal clero, accoglieva composizioni o articoli redatti da donne di orientamento tendenzialmente moderato (Bertoni Jovine D. 1965) dove il significato di 'emancipazione della donna' è riassunto *«nell'adempimento degli obblighi familiari, primo fra tutti la maternità»* (Buttafuoco A. 1991). Quando la filosofa francese Jenny d'Héricourt pubblicò una serie di articoli, in francese, sul giornale «La Ragione» di Torino, tra il 1855 e il 1857, in cui difendeva *«l'emancipazione civile»* delle donne, fu violentemente criticata dalle giornaliste, scrittrici ed educatrici piemontesi (Pisano L. - Vauvy Ch. 1997).

Nella società femminile piemontese, l'autobiografia di De Como sembra essere passata quindi totalmente inosservata, oppure fu intenzionalmente censurata. La maestra non è menzionata tra le frequentatrici dei circoli culturali femminili torinesi, come il salotto della baronessa Olimpia Savio, che non la cita neppure una volta nelle sue memorie (Ricci R. 1911). Le proposte emancipazioniste di De Como risultavano eccessive per il contesto storico e culturale italiano degli anni Cinquanta dell'Ottocento. La sua volontà di incitare le donne a liberarsi dalla dipendenza maschile lottando contro i tiranni domestici, di denunciare la doppia morale in vigore e di partecipare alla definizione di una società più egualitaria, era troppo precoce e avanguardistica.

L'analisi e le ricerche di recensioni di questa autobiografia nei paesi francofoni non hanno prodotto i risultati sperati, anche se il suo discorso in favore dell'emancipazione poteva riscontrare un certo interesse. Diversi sono i volumi ritrovati presso alcune importanti biblioteche parigine, che riportano titoli simili a quest'opera, come il saggio di Flora Tristan, *L'émancipation de la femme ou le testament de la Paria* (1846) o ancor prima il romanzo, *La femme du progrès ou l'émancipation*, pubblicato nel 1838 da Mme la baronne de Carlowitz. Nonostante tutte le ricerche fatte, non siamo riusciti a trovare una recensione delle memorie di De Como sui giornali parigini; possiamo infatti ipotizzare che la scrittrice non fosse in contatto con la società parigina, mentre aveva perso anche quelli con la Provenza che aveva lasciato nel 1839. Nei paesi francofoni, non è forse il carattere eccessivo del racconto autobiografico che ha costituito una barriera alla diffusione, quanto la difficile distribuzione di libri stampati nel regno di Sardegna. Comunque, quando il tema fu ripreso nel 1855 da Jenny D'Hericourt a Torino, il nome o l'opera di Clémentine De Como non vengono mai ricordati.

La sua autobiografia non sembra aver avuto nessuna eco neppure tra le femministe svizzere, poiché, quando la ginevrina Maria Goegg, fondatrice dell'Associazione internazionale delle donne nel 1868, riporta dei nomi di emancipazioniste italiane nei resoconti delle sue assemblee, non si trova traccia di Clémentine De Como[5]. La scrittrice era quindi caduta nell'oblio, nonostante fino al 1871 abitò con il marito a Torino, dove, nel 1866, aveva pubblicato un romanzo sociale, *Pauvres enfans!*, recensito anch'esso da Joël Cherbuliez sulla «Revue critique des livres nouveaux» di Ginevra.

In Italia, soltanto dopo l'unificazione la questione dei diritti delle donne cominciò ad essere discussa; ad esempio, nel saggio *La donna e la scienza* (Morelli S. 1861), e poi negli scritti di Anna

[4] Giornale piemontese nato nel 1848, curato dal Ministro dell'istruzione Domenico Berti dal 1864. Il giornale continuerà le pubblicazioni per oltre quarant'anni «dedicandosi» ai maestri, alle maestre, ai padri di famiglia ed ai Comuni. La torinese Giulia Molino-Colombini (1812-1879) fu una presenza assidua per almeno un ventennio nella rivista.

5 *Compte rendu de l'Assemblée nationale de femmes*, index, Genève 1870. Per Torino è menzionata Mme Greca De Benedetti, rue de la Rocca, n° 16.

Maria Mozzoni (ora raccolti in Mozzoni A. M. 1975). Gli emancipazionisti si trovano in disaccordo con le leggi che regolano la società, sempre in favore degli uomini, ma le dichiarazioni di Clémentine De Como sono premature, soprattutto quando definisce l'emancipazione come la rivendicazione dei diritti violati da un uomo: *«s'émanciper, c'est-à-dire revendiquer ses droits violés par un homme»* (De Como C. 2009: 532).

L'esperienza di una donna sedotta che poi si era ricostruita da sé, uno scritto di denuncia verso gli uomini, risultava inammissibile al punto che nessun padre, fidanzato o marito avrebbe incoraggiato le figlie o le mogli alla lettura delle vicende di De Como. Il contesto era impreparato a sostenere queste idee eccessivamente pericolose per l'ordine sociale, nel quale la donna era 'naturalmente' inferiore all'uomo in tutti gli aspetti, come sosteneva ad esempio Niccolò Tommaseo (Tommaseo N.1868).

Nonostante Clémentine De Como abbia preparato il terreno alle future emancipazioniste italiane, e abbia offerto anche un contributo decisivo alla fondazione e alla gestione di scuole e istituti d'educazione per le fanciulle, il suo nome e la sua opera sono rimasti invisibili per un secolo e mezzo.

Conclusione

L'autobiografia di Clémentine De Como ricalca un vissuto al di là dei limiti morali riconosciuti dalla società italiana dell'Ottocento, estraneo alle 'generazioni' di patriote risorgimentali. Le memorie di Clémentine non illustrano un modello di comportamento ricorrente e mancano, ad oggi, tracce di contatti con le sue coetanee.

L'eccessiva lunghezza dell'opera e la pubblicazione in lingua francese hanno fatto sì che il pubblico, in particolare femminile, non fosse invogliato a leggerla, a farla conoscere e diffonderla in Italia; eppure i fatti raccontati e vissuti da questa autrice illuminano il lettore sulla storia italiana e sulla condizione della donna durante il Risorgimento e, vista la scarsità di informazioni, tutto quanto è riportato nel libro costituisce un documento storico e sociale molto prezioso. Sicuramente una traduzione del libro dal francese all'italiano ne avrebbe favorito la curiosità e la lettura che forse, oggi, potrebbe interessare ed essere ristampato da qualche editore.

Bibliografia

Anonimo,1854, *Emancipation de la femme par Clémentine De Como*, pp. 350-351, in «Rivista contemporanea di Scienze, Lettere, Arti e Teatri», (fasc. IX).

Balestreri, Leonida1952, *Il settimanale genovese La donna (1855-156) nel quadro del giornalismo femminile del Risorgimento*, pp. 383-389, in «Rassegna storica del Risorgimento», anno XXXIX, (fasc. 4).

Banti, Alberto M. 2012, *Dal patriottismo alla domesticità: la parabola narrativa di una donna del Risorgimento lombardo*, pp. 139-146, in Cristina di Belgiojoso, *Rachele. Storia lombarda del 1848*, Roma, Viella.

Berti, Domenico 1892, *Le donne italiane del Risorgimento*, pp. 103-146, in *Scritti vari*, vol. II, Torino, Roux.

Bertoni Jovine, Dina 1965, *La stampa femminile in Italia*, in *Enciclopedia della donna*, a cura di Bertoni Jovine, D., vol. I, Roma, Editori Riuniti.

Betri, Maria Luisa, Maldini Chiarito, Daniela, 2002, *Scritture di desiderio e di ricordo. Autobiografie diari memorie tra Settecento e Novecento*, Milano, Franco Angeli.

Buttafuoco, Annalisa 1991,*"In servitù regine". Educazione ed emancipazione nella stampa politica femminile*, pp. 363-392, in *L'educazione delle donne*, a cura di Soldani, Simonetta, Milano, FrancoAngeli, Milano.

Buttafuoco, Annalisa 1988, *Cronache femminili. Temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia. Dall'Unità al fascismo*, Cortona, L'Etruria.

Cherbuliez Joël 1854, *Émancipation de la femme, par Clémentine De Como*, «Revue critique des livres nouveaux» (Genève).

De Como, Clémentine 2009, *Émancipation de la femme 1803-1841*, Châteauneuf-les-Martigues, Éditions Wallâda, t. I.

- 2010, *Émancipation de la femme 1841-1853*, Châteauneuf-les-Martigues, Éditions Wallâda, t. II.

De Donato, Gigliola 1983, *Donna e società nella cultura moderata del primo Ottocento*, pp. 11-96, in *La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento*, a cura di De Donato G., Bari, Adriatica.

De Giorgio, Michela 1992, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Bari-Roma, Laterza.

Fournier-Finocchiaro, Laura 2021, *Clémentine De Como, féministe et témoin du Risorgimento disparue de l'Histoire*, pp. 333-345, in *Pleins feux sur les femmes (in)visibles*, a cura di Chaarani Lesourd, Elsa; Denooz, Laurence; Thiéblemont-Dollet, Sylvie, Nancy, PUN-Éditions universitaires de Lorraine.

- 2021, *Risorgimento italiano e emancipazione della donna nelle memorie di Clémentine De Como (1803-1871)*, pp. 67-82, in «Women Language Literature in Italy», Roma-Pisa, ed. Fabrizio Serra, vol. III.

Grosso, Elda Rosellina 1993, *Per 'l'armonia del mondo': Giulia Molino Colombini*, in *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, a cura di Cerruti, Marco, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Merlo, Elisa 2007, *Clementina De Como*, pp. 89-90, in *Atlante delle scrittrici piemontesi dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Cannì, Giovanna e Merlo, E., Torino, Edizioni SEB27.

Molino Colombini, Giulia 1856, *In risposta alla Signora Jenny d'Hericourt di Parigi,* pp. 86-91, in «L'Istitutore», anno IV.

Morelli, Salvatore 1861, *La donna e la scienza considerate come soli mezzi atti a risolvere il problema dell'avvenire*, Napoli, Stab. tip. delle belle arti.

Mori, Maria Teresa 2011, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Roma, Carocci.

Mozzoni, Anna Maria 1975, *La liberazione della donna*, a cura di Pieroni Bortolotti, Franca, Milano, Gabriele Mazzotta Editore.

Parati, Graziella, 1996, *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.

Pieroni Bortolotti, Franca 1963, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Torino, Einaudi.

Pisano, Laura; Veauvy, Christiane 1997, *Paroles oubliées. Les femmes et la construction de l'État-nation en France et en Italie. 1789-1860*, Parigi, Colin.

Prolo Maria Adriana, 1937, *Saggio sulla cultura femminile subalpina dalle origini fino al 1860*, pp. I-CXXV, in Sassernò Agata Sofia, *Poesie*, Milano, fratelli Treves.

Ricci, Raffaello, 1911, *Memorie della Baronessa Olimpia Savio*, Milano, Fratelli Treves.

Rovelli, Francesco, 13 dicembre 1853, *Clementina De Como*, p. 1, in «Italia e Popolo» (Genova).

Soldani, Simonetta 2007, *Il Risorgimento delle donne*, pp. 183-224, in *Storia d'Italia*, Annali 22, *Il Risorgimento*, a cura di Banti, Alberto Mario e Ginsborg, Paul, Torino, Einaudi.

Tommaseo, Niccolò 1868, *La Donna*, Milano, Giacomo Agnelli.

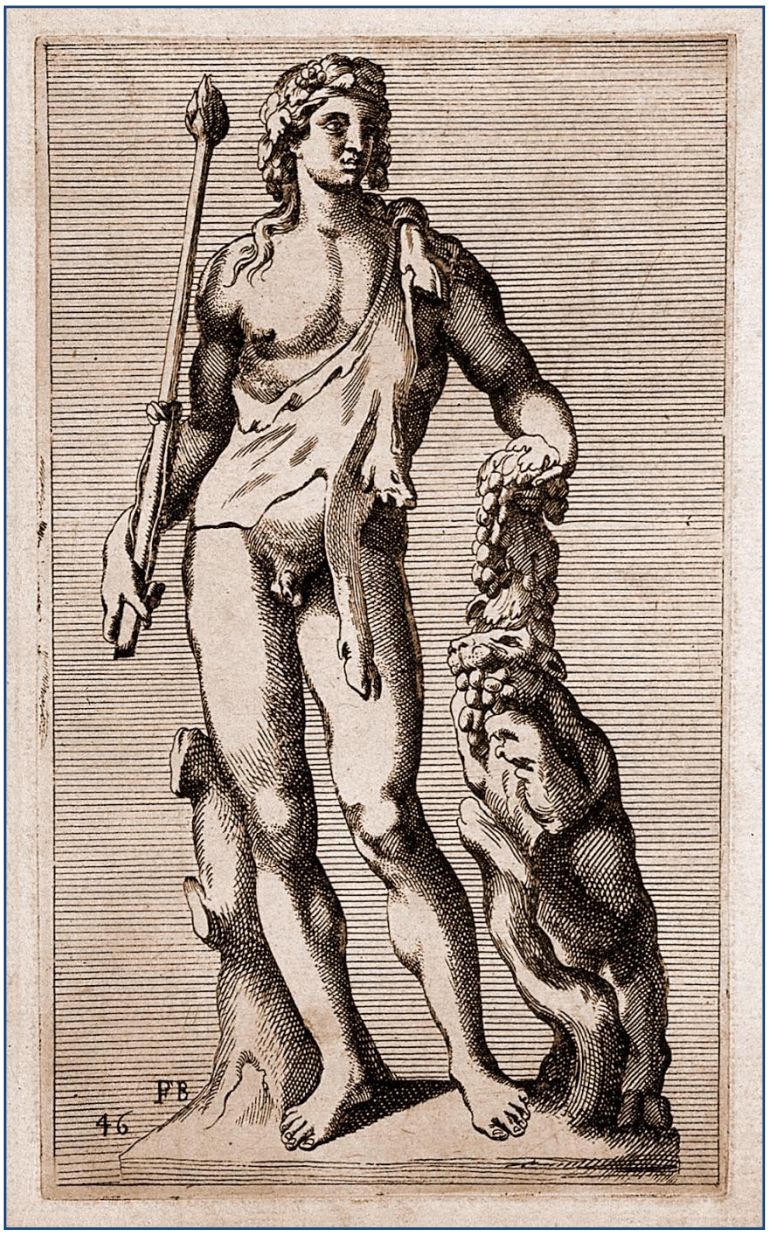
M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali vol.20, n.1, 2022, ISSN 1721-9809

Panaït Istrati, un batelier fou sur le fleuve de la passion

Frédérica Zéphir

magma@analisiqualitativa.com

Professeur de Lettres modernes, docteur en littérature comparée, chercheur associé au Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés (LIRCES) de l'Université de Nice Sophia-Antipolis jusqu'à sa retraite, Frédérica Zéphir travaille depuis de nombreuses années sur l'œuvre de Panaït Istrati auquel elle a consacré plusieurs articles. Ses recherches portent principalement sur la littérature des Balkans et la littérature francophone, ainsi que sur les rapports de l'éthique et du politique en littérature. Outre P. Istrati, elle a également consacré des travaux à Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Stefan Zweig et Pierre Jean Jouve.



François Perrier (1590 Pontarlier, 1650 Paris), *Dioniso*, Wellcome Collection, Londra.

Abstract Écrivain roumain d'expression française qui connut un vif succès entre les deux guerres, Panaït Istrati (1884-1935) mena pendant plus de vingt ans une vie de vagabondage sur le pourtour méditerranéen qu'il raconte dans une série de récits largement autobiographiques. Rétif dès son adolescence à toute vie rangée, refusant toute entrave à sa liberté il vécut une existence extrêmement dure, connaissant la misère, la faim, parfois le désespoir afin de poursuivre son idéal et de satisfaire son insatiable désir d'apprendre et de connaître. Aimant «au prix même de tous les sacrifices, de toutes les souffrances» ce qu'il définit comme sa «vie héroïque», il dépensa sa jeunesse, sa santé, son énergie dans la poursuite inlassable et effrénée de ce qui faisait pour lui la plénitude de la vie: la découverte de la nature, le culte de l'art et de l'amitié. Refusant tous les cadres normatifs et toutes les idéologies, ce révolté mena des combats passionnés pour la vérité, la justice et la liberté jusqu'aux limites extrêmes de ce qu'il put endurer. Ainsi, parmi les thèmes développés dans son œuvre ceux de la passion, de la liberté et de la révolte tiennent une place centrale, cette dernière permettant alors d'établir une étonnante proximité avec la conception camusienne exposée dans *L'Homme révolté*.

Passion et révolte

Composée de deux cycles, dont le premier *Les Récits d'Adrien Zograffi* est essentiellement fictionnel quoique comportant des éléments de la vie de l'écrivain, l'œuvre d'Istrati développe la partie autobiographique dans un second cycle comprenant *Jeunesse d'Adrien Zograffi* et *Vie d'Adrien Zograffi*, complétée par *Pour avoir aimé la terre* et *Vers l'autre flamme*.

Ébauchée dans le dessein *«d'intéresser l'art par l'exemple d'une vie tumultueuse passée dans les bas-fonds de la société, d'où [il] voulait amener à la surface des cas vécus et une pensée généreuse»* (Panaït Istrati-Romain Rolland 2019: 87*)* son œuvre a évolué, en fonction des circonstances de sa vie, vers une entreprise testimoniale. Et il est alors intéressant de noter que cette inflexion du projet initial ayant suscité de nombreuses réactions hostiles, Istrati a été conduit, afin de convaincre de sa sincérité et de sa probité, à revendiquer explicitement et résolument le pacte autobiographique dans la préface d'Adrien Zograffi: *«l'art de mon Adrien, écrit-il, ce sera ma vérité, mon désir de justice. Le document, 'moi, ma parole'»* (Istrati P. 2006: 197 v. II). De l'intention première du conteur sont issus, outre les récits de fiction, ceux narrant ses années d'errance, ses aventures mémorables, ses amitiés fraternelles nouées au hasard des rencontres, ses émerveillements au contact de la nature, l'exaltation de ses sentiments suscitée par la jouissance éperdue de la liberté comme cela apparaît dans *Mes Départs* et surtout dans les deux volets de *Méditerranée* (*Lever du soleil* et *Coucher du soleil*). Débordant d'humanité et portés par un irrésistible élan de vie, ils témoignent tous de la formidable énergie qui porte Istrati aux limites de lui-même. *Pour avoir aimé la terre* et *Vers l'autre flamme*, publiés après son retour d'U.R.S.S., bien qu'étant des manifestes plutôt que des récits, expriment eux aussi la même ardeur et la même vitalité mises ici au service de la défense de la vérité. Trempant *«sa plume dans le sang de sa révolte»* (*Ibid.*: 424 v. III), Istrati y clame son amour de la terre natale, sa passion de l'Homme ainsi que sa désillusion devant la trahison de ses idéaux et le mensonge. *«Cri du cœur [du] révolté sentimental»* (*Ibid.*: 422 v. III) comme il se définit, ils sont le document sans concession d'un esprit irréductible et libre.

Essentielle pour rendre compte du rôle du sentiment et de la passion dans la vie, les conceptions et les engagements d'Istrati, la notion de rupture doit être envisagée sous son double aspect de déchirement affectif et social. Fils d'une paysanne valaque et d'un contrebandier grec qu'il n'a pas connu, l'auteur des *Récits d'Adrien Zograffi* a vécu une enfance solitaire dans les bas quartiers de Braïla. Sa mère ayant toujours eu à cœur, malgré sa pauvreté, de lui éviter la condition misérable des enfants du peuple il se distinguait des autres en étant simplement *«proprement habillé, chaussé de bottines et portant un faux-col»* (*Ibid.* 566 v. I). Mais avec cette mère exemplaire qui lui a sacrifié sa vie, Istrati a entretenu une relation ambivalente, à la fois fusionnelle et conflictuelle. Pour la blanchisseuse courbée *«trente ans durant sur [ses] lessives»* (*Ibid.*: 431 v. III), aux mains brûlées par la soude l'espoir était en effet de voir son fils unique accéder à une vie rangée et confortable afin d'échapper à la misère qui avait été la sienne. Mais pour Adrien Zograffi, le double romanesque d'Istrati, cet idéal conformiste représentait la pire aliénation. À aucun prix il ne voulait renoncer à sa liberté pour exercer un métier stable et fonder une famille. C'est avec une sorte d'horreur qu'il entrevoit cet avenir figé, et avec véhémence qu'il s'élève contre les desseins de sa mère: *«Bien pis, lui il devait encore se marier, user ses os entre une famille misérable et un infâme atelier. Non. Pas ça [...] N'était-il pas maître de son existence ? Pourquoi lui imposer la charge d'une famille et le bagne d'un atelier? Non, non! il aimait courir la terre, connaître, contempler. Voilà la vie qu'il aimait, au prix de tous les sacrifices, de toutes les souffrances»* (*Ibid.*: 336 v. II).

La mère ne pouvant comprendre les aspirations auxquelles son fils ne pouvait renoncer le malentendu était inévitable et le déchirement entre ces deux êtres qui s'aimaient profondément devint une source de culpabilité et de souffrance pour le jeune homme: *« ...mais une prompte punition, qui devait durer vingt ans, commença à me tourmenter le cœur : c'était la souffrance que je causai à ma mère [...] Impossible de s'entendre. Langages plus différents que ceux qui s'échangent entre une lionne et un aigle»* (*Ibid.*: 431 v. III).

À cette séparation affective *«déchirante»* (*Ibid.*: 430 v. III), entérinée par les départs répétés et le vagabondage, que la mort de la mère rendra définitive, s'ajoute la rupture d'Istrati avec son milieu social d'origine. Différent des autres dès son plus jeune âge comme nous l'avons noté, et quoiqu'il se soit toujours senti solidaire du peuple et impliqué dans ses combats pour la justice et la liberté, Istrati a cependant rapidement éprouvé un décalage entre son idéal et celui de sa classe. Car s'il

revendique l'amélioration matérielle du sort de l'humanité souffrante, il aspire tout autant, et peut-être même davantage, à son élévation spirituelle, à son évolution vers la connaissance, la culture, la beauté, à sa marche vers ce qu'il nomme *«l'Empire de la Pensée»* (*Ibid.*: 429 v. III). C'est alors qu'il se sépare de sa classe qui, elle, *«n'a besoin que de justice, [qui] ne se doute pas de la beauté dans laquelle baigne votre âme: la révélation de la pensée qui veut ennoblir l'homme. [...]Et vous vous rendez compte qu'un détachement encore plus inhumain [que le détachement affectif] est en train de se produire: c'est votre séparation du 'corps social'»* (*Ibid.*: 430 v. III).

Avec cette nouvelle rupture faisant de lui selon ses propres termes *«un magnifique paria»* (*Ibidem*) commence sa révolte et son combat obstiné pour vivre en accord avec son idéal. Sans doute déjà parce que pour Istrati le combat est essentiel en tant que signe de vitalité, manifestation des forces vives de l'être: *«Combattre pour une idée, combattre pour un sentiment, pour une passion ou une folie, mais croire en quelque chose et combattre, voilà la vie»* (*Ibid.*: 41 v.II).

Aussi, exalté par la passion, ce combat va s'orienter d'abord vers la quête de la liberté, la défense des humbles et de la fraternité universelle, avant de devenir celui pour la vérité après son retour d'U.R.S.S.

Pour prendre la mesure de l'engagement d'Istrati dans la défense de la liberté, dont il affirme qu'elle est *«le seul bien terrestre à l'existence duquel il faut savoir tout sacrifier: argent, gloire, santé, vie. 'Et même sa propre liberté'»* (*Ibid.*: 433 v. III) ainsi qu'il le fit, il est essentiel de remarquer qu'il ne dissocie jamais sa propre aspiration de celle de tous les hommes, *«la liberté, écrit-il, exige une égalité de jouissance chez tous les citoyens d'une époque démocratique»* (*Ibidem*). Manifestant ainsi la cohérence de sa démarche, sa générosité et l'authenticité de son attachement à la solidarité universelle, ce combat passionné rend aussi compte du caractère héroïque de sa vie.

C'est en effet avec cette double séparation que commence l'existence exceptionnelle d'Istrati. Mais c'est au prix d'immenses sacrifices que s'accomplit le destin hors du commun de ce vagabond roumain devenu un écrivain français célèbre. Car sa *«vie héroïque»* comme il la nomme se caractérise de fait par l'intimité, délibérément acceptée, de conditions d'existence extrêmes dont la misère matérielle et les souffrances éprouvées durant ses années d'errance sont les premiers motifs. Endurant la faim, les nuits passées dans la rue ou dans des abris sordides, les humiliations, l'épuisement physique et le désespoir, ainsi qu'il le raconte dans *Mes Départs* ou *Le Bureau de placement*, il n'a cependant jamais renoncé à poursuivre ses rêves: *«Tout est au profit de la vie héroïque, même et surtout l'illusion [...]c'est par la force de l'illusion que les hommes deviennent des héros. Je le fus»* (*Ibid.*: 432 v. III).

Jamais non plus il n'a regretté d'avoir dépensé sans compter sa jeunesse, sa santé et le meilleur de lui-même dans la quête éperdue de la liberté et dans la défense des causes auxquelles il croyait eussent-elles été utopiques sinon perdues d'avance. Refusant obstinément toute contrainte entravant son indépendance comme tout compromis portant atteinte à l'intégrité de ses valeurs, Istrati réussit ainsi, au prix d'âpres tourments, à mener sa vie selon ses désirs en-dehors des limites imposées par les conventions sociales et de toute pensée conformiste ou doctrinale comme il le déclare: *«À moi les hommes ont beau me refuser quelque chose: je passe outre à leur refus. N'ai-je pas passer outre, mon existence durant? Qu'a-t-on pu m'interdire? Définitivement rien! J'ai eu tout ce que j'ai voulu avoir et plus. Ce que cela a pu me coûter, c'est une autre affaire. Et cette affaire, qui se nomme héroïsme, c'est la clef de la vie libre»* (*Ibid.*: 428 v. III).

Mais une telle indépendance d'esprit et une telle hardiesse face au monde ne pouvait manquer d'affecter les relations avec autrui de celui qui vouait pourtant un véritable culte à l'amitié. L'épisode le plus révélateur de cette tension entre les aspirations affectives et l'exigence de ne soumettre sa liberté de penser, de juger et d'agir à aucune emprise extérieure est la rupture de l'amitié avec Romain Rolland - une nouvelle rupture déterminante dans l'existence de l'écrivain roumain. Car Rolland, qu'Istrati considérait comme son père spirituel, avait été le soutien qui lui avait permis d'affronter les

affres de la création dans une langue qui n'était pas la sienne, l'accoucheur de son œuvre. Pourtant, face au sectarisme de celui dont l'amitié représentait aux yeux du vagabond autodidacte la plus précieuse des reconnaissances, il choisit de révéler la vérité sur les turpitudes du régime soviétique. De sorte que par cet acte, qui brisa leur relation et le plongea dans la solitude et le désespoir jusqu'à la fin de sa vie, Istrati témoigne de façon éclatante de sa révolte et de la force du sentiment qui est chez lui le ressort principal de ses actes.

Passion, révolte, excès et dépense de soi sont donc bien ainsi les caractéristiques majeures de l'existence d'Istrati, or si celles-ci déterminent l'ensemble de ses actions c'est indubitablement dans la pratique du vagabondage ainsi que dans ses choix éthiques et politiques qu'elles atteignent leur expression la plus achevée.

Révolte et liberté

La vie, la pensée et l'œuvre d'Istrati sont en effet indissociables du vagabondage comme l'attestent ses récits autobiographiques dans lesquels la marginalité apparaît comme le trait dominant de la personnalité du narrateur-auteur. *«Esprit assoiffé d'inconnu»* (*Ibid.*: 476 v. II), poussé par son insatiable désir d'apprendre et par son insoumission à tout ordre social fossoyeur de liberté, Adrien/Panaït a de fait quitté très jeune sa Roumanie natale pour parcourir les contrées méditerranéennes pendant plus de vingt ans. Sillonnant la Grèce, la Turquie, l'Égypte, le Liban, la Syrie il a mené l'existence éprouvante mais exaltante des chemineaux, la seule qui, à ses yeux, lui permettait de sentir la plénitude de la vie, la seule qui s'oppose *«à l'absurdité de la Création telle que nous la voyons»* (Istrati P. 1989: 300). Car l'errance lui permet de communier avec la nature dans de véritables élans rousseauistes, et lui offre seule la possibilité d'abandonner toute projection dans l'avenir pour ne vivre que dans le moment présent, lequel exalte la vie en la condensant dans l'instant: *«En aucun instant de ma vie je n'ai fait appel à cette volonté commune des hommes qui poursuivent un but, pour la bonne raison que je n'ai jamais eu de but à poursuivre. Mon but suprême, c'est l'instant qui passe»* (*Ibid.*: 300).

Existence sans but autre que celui, souverain, d'ouvrir son être à toutes les possibilités de la vie, expression ultime de la liberté, le vagabondage est en outre, chez Istrati, conséquence et manifestation de sa révolte initiale contre l'égoïsme et l'injustice. Révulsé dès sa jeunesse par la misère des masses populaires, bouleversé par la souffrance à laquelle il voit réduite une part de l'humanité, il décide en effet de s'opposer à ce système inique en s'en séparant; choisissant l'errance il refuse ainsi *«d'obéir à un ordre qui enlaid(it) la vie»* (Istrati P. 2006: 431, v. III), il refuse d'avaliser une organisation sociale qui lui fait horreur parce qu'elle avilit la dignité de l'homme.

Mais vagabondage, idéalisme et révolte, dispositions qui sont donc au fondement de sa marginalité, vont avoir de profondes répercussions sur les prises de position et l'engagement politique d'Istrati. Attiré très jeune par le syndicalisme naissant, puis associé au courant socialiste roumain dès les premières années du XX^{e} siècle, il fut enthousiasmé par le mouvement bolchévique dans lequel il percevait un écho de ses propres aspirations.

Cependant s'il partageait sincèrement les idéaux de la Révolution, son indépendance d'esprit et sa marginalité l'ont toujours maintenu à la limite du mouvement révolutionnaire *«esquivant toujours la besogne socialiste [autant] par passion que pour mon vagabondage»* (Istrati P. 1989: 50. *Christian Rakovsky, Le Vagabond du Monde*). Réfractaire à toute discipline de parti et, plus encore, à toute ligne doctrinale, Istrati qui, comme son double diégétique Adrien, était *«un garçon qui n'admettait pas les phrases toutes faites [...]et n'accordait aucune attention aux bavardages sur la doctrine»* (Istrati P. 2016: 231-232 v. II), Istrati ne s'est en effet jamais totalement engagé dans le militantisme révolutionnaire. Et cela aussi parce que bien qu'idéaliste et fervent humaniste, il n'en demeure pas moins lucide quant aux travers et aux faiblesses de l'être humain. Et si, comme il l'écrit à Romain Rolland, il *«affirme sa foi dans l'existence du beau, du sublime, du grandiose dans le cœur des hommes»* (Istrati P.-Romain Rolland 2019: 102), il est tout aussi conscient des bassesses que les

masses incultes et brutales peuvent commettre dans leur soif de revanche. C'est pourquoi s'il s'accorde avec l'idéal marxiste d'amélioration de la condition du prolétariat, il s'en sépare d'un point de vue éthique en opposant la conscience de classe théorisée par Marx, dans laquelle il ne voit qu'une «'*conscience des appétits de classe'»* (Istrati P. 2006: 441 v. III), à une *«véritable 'morale de classe'»* (*Ibid*.: 344 v. II) qui, en libérant l'humanité de *« 'la tyrannie millénaire de l'homme vorace, quel qu'il soit, d'où qu'il vienne'»* (*Ibid.*: 427 v. III) permettrait seule l'avènement d'une société plus juste.

Mais, à une époque où le marxisme-léninisme puis le stalinisme triomphait en U.R.S.S. et dans l'Internationale, penser aussi librement et remettre ainsi ouvertement en question la doctrine communiste était considéré comme une dissidence inacceptable par les zélotes du parti. Si bien qu'Istrati paiera très cher cette insoumission à la doxa qui révèle une nouvelle fois sa position de révolté. De retour d'un périple de seize mois en Union Soviétique (d'octobre 1925 à février 1929), il publie en effet, malgré la réprobation de Romain Rolland, *Vers l'autre flamme*, un virulent pamphlet dans lequel il dénonce la réalité du régime soviétique telle qu'il l'a découverte en parcourant le territoire. Il fut alors aussitôt vilipendé par tous ses amis de gauche, odieusement insulté et calomnié, abandonné par Rolland lui-même, mais il demeura inébranlable dans sa défense de la vérité jusqu'à sa mort. Ce faisant, il réaffirme tout à la fois son esprit de résistance, son combat passionné pour la défense des causes justes et sa révolte.

Dès lors, grâce à sa personnalité passionnée et rebelle qui lui a permis d'échapper à l'endoctrinement et à l'aveuglement du militantisme révolutionnaire, Istrati définit un modèle de révolte positive qui préfigure celui qu'Albert Camus proposera un quart de siècle plus tard dans la dernière partie de son essai *L'Homme révolté*.

Istrati, révolté ou révolutionnaire?

Dans l'ensemble des conceptions qu'Istrati a développées dans son œuvre et qu'il s'est appliqué à objectiver dans les actes de sa vie, plusieurs en effet trouvent un écho dans les réflexions du prix Nobel faisant ainsi de lui un révolté au sens défini par Camus. Ainsi, par exemple, de la morale et du sentiment dans l'action révolutionnaire, dont l'essayiste montre qu'ils ont été malheureusement rejetés par Lénine. Or, précisément, Istrati s'est toujours revendiqué de ce qu'il nomme gauchement le sentimentalisme qu'il oppose à la sécheresse et à la rigidité de la doctrine *«pour moi, toute la vie se résume dans le mot 'sentiment' [...] La doctrine, je m'en moque»* (Istrati P. 1989: 48-49) *Christian Rakovsky, Le Vagabond du Monde*); de même, ne concevait-il pas de mouvement social dépourvu de morale comme le proclame Adrien Zograffi *«Et moi, c'est la morale du pauvre qui m'intéresse, non point sa situation forcée»* (Istrati P. 2006: 344 v. II).

Révolté au sens camusien, Istrati l'est encore dans son exécration de l'égoïsme dans lequel il voit la cause fondamentale de l'injustice sociale et qu'il n'a cessé de combattre car, comme le dit Camus, *«le mouvement de révolte n'est pas, dans son essence, un mouvement égoïste [...] le révolté ne préserv[ant] rien puisqu'il met tout en jeu»* (Camus A. 1951: 31).

Et c'est exactement ainsi qu'a vécu et agi le vagabond roumain, misant tous ses sentiments, ses amitiés et jusqu'à sa vie – et sacrifiant tout dans sa générosité à la poursuite de son idéal et à la défense de ses idées et de ses valeurs. Et c'est cette générosité, comprise au sens le plus large du terme, qui fait alors de lui un révolté *«Je suis un révolté non pas parce que pauvre, mais parce que généreux»* (Istrati P. 2006: 425 v. II) dit Adrien. Ainsi s'affirme-t-il comme un véritable révolutionnaire puisque, selon Camus, celui-ci doit rester avant tout un révolté sous peine de ne plus être révolutionnaire. Mais alors, illustrant le raisonnement de Camus, Istrati, révolutionnaire demeuré révolté, *«finit, comme l'écrit l'essayiste, par se dresser contre la révolution [...]. Le révolutionnaire est en même temps révolté ou alors il n'est plus révolutionnaire, mais policier ou fonctionnaire qui se tourne contre la révolte»* (Camus A. 1951: 311).

«Batelier fou sur le fleuve de la Passion, pass[ant sa] vie à vouloir rapprocher la rive de l'amour de celle de la haine» (Istrati P. 2006: 424 v. III), Istrati ne pouvait en effet admettre la dérive autoritaire de la dictature du prolétariat sans s'en révolter avec la même fougue que celle qu'il mettait à combattre le capitalisme bourgeois. Évidente dans *Confession pour vaincus*, l'introduction au pamphlet *Vers l'autre flamme*, l'ardeur à dénoncer les errements de la Révolution exprime à nouveau cette dépense de soi, ce dépassement de ses propres limites qui le caractérisent: *«Ce que j'apporte ici, ce sont des convictions qui me coûtent cher et qui pourraient un jour me coûter la vie. (Ce serait justice: je n'ai adoré, dans ma vie, que ce qui m'a coûté très cher»* (Istrati P. 2006: 476 v. III).

Si bien qu'avec cette critique véhémente du système soviétique, Istrati incarne bien le modèle de révolte définit par Camus puisque celui-ci écrit encore *«la révolte [...] aide l'être à 'déborder'» car à sa source il y a (...) un principe d'activité surabondante et d'énergie »* (Camus A. 1951: 32).

Il convient enfin de souligner que chez Istrati, comme chez Camus, la révolte n'a rien de nihiliste. D'abord parce que sous le terme récurrent *«Homme»* (avec une majuscule) l'écrivain franco-roumain affirme l'existence d'une nature humaine, laquelle doit être défendue contre tout ce qui vise à la nier ou à la détruire: l'égoïsme, l'injustice, la violence mais aussi le sentiment de l'absurde, ensuite parce qu'elle s'identifie au mouvement même de la vie puisque se révolter c'est combattre et dit-il *«qui ne sent pas la nécessité du combat ne vit pas mais végète»* (P. Istrati, *Œuvres II*, p. 41).Combattant donc ces fléaux de l'humanité, en *«témoign[ant] pour la vaillante réalité de l'amour»* (Istrati P. 2006: 43 v.III), Istrati fait alors de la révolte elle-même un acte d'amour et s'affirme ainsi définitivement en homme révolté autant qu'en révolutionnaire. Ainsi, *«Viv[ant] passionnément tout ce qui remplit [les] instants»* de sa vie (Istrati P. 1989: 304) *Les miracles de la volonté, Le Vagabond du Monde*), se coulant dans son flux sans jamais se fixer, suivant ses désirs, il réalise *«ce miracle, qui est le plus grand de tous, [...] de 'savoir supporter la vie joyeusement', en dépit de toutes les ingratitudes du sort»* (*Ibidem*); faisant donc, à l'instar du révolté de Camus, *«le pari du bonheur»* (Camus A. 1951: 356) il devient, un quart siècle avant lui, un héraut de la pensée de midi.

Idéaliste, d'un tempérament fougueux, en rupture avec son milieu et sa classe sociale, Istrati a su accorder sa vie et ses passions et, par son choix assumé du vagabondage et de la marginalité, ouvrir une voie à la réalisation de ses rêves et de ses désirs qui l'ont conduit, au prix d'immenses sacrifices, à une existence hors norme. Luttant pour l'amélioration du sort des humbles mais refusant de se plier aux exigences d'une doxa qui contrevenait à son indépendance d'esprit et à son amour de la liberté, il a évité les pièges de l'embrigadement idéologique. Révolté au sens camusien du terme, exécrant l'égoïsme, l'injustice et le mensonge et affirmant la primauté de l'amour comme ressort de toute action politique et sociale, il incarne les principes d'un combat éthique. Modèle de l'engagement sincère et désintéressé, ayant l'un des premiers dénoncé, dès 1929, la vraie nature du régime communiste, il s'impose au regard de l'histoire contemporaine comme une figure caractéristique de la révolte positive, tout comme son œuvre se donne, dans le champ littéraire, comme un saisissant exemple d'une création exaltée par le dépassement des limites et la dépense de soi.

Bibliographie

Camus, Albert 1951, *L'Homme révolté*, Paris, Collection Folio/ Essais, Gallimard.

Istrati, Panaït 1989, *Le Vagabond du Monde*, textes recueillis par Lérault, Daniel, Bassac, Éditions Plein Chant.

- 2006, *Œuvres I, II, II,* Paris, Phébus Libretto.

Istrati, P. et Rolland, Romain 2019, *Correspondance 1919-1935*, Édition établie, présentée et annotée par Lérault, Daniel et Rière, Jean, Paris, Gallimard.

N.B: Les italiques entre guillemets dans les citations sont de l'auteur.

Marina Abramović: attraversare i muri

Barbara Vinciguerra

magma@analisiqualitativa.com

Barbara Vinciguerra, laureata in Lettere presso l'Università "La Sapienza" di Roma, è attualmente dottoranda in Scienze Documentarie, Linguistiche e Letterarie, presso la stessa università. Giornalista e componente dell'ANVGD (Associazione nazionale Venezia Giulia e Dalmazia), organizza mostre ed eventi culturali ed è autrice di vari saggi critici tra cui *Abitare l'immagine* in «Saggi su Dino Buzzati ed Hermann Hesse» (a cura di Mariano Apa), Campisanti, Roma, 2002, pp.147-152 e 291-295; *Suggestioni zaratine negli scritti e nei dipinti di Secondo Raggi Caruz, Franco Ziliotto, Adam Marusic* in «Visioni d'Istria, Fiume, Dalmazia nella letteratura italiana», a cura di G. Baroni e C. Benussi ,Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2020. È coautrice con E. Giuliana Budicin, Maria G. Chiappori e Donatella Schürzel de *L'arte dell'Adriatico orientale a Roma e nel Lazio dal V secolo ad oggi*, Roma, 2019, vincitore del «Premio Letterario Tanzella» 2020.

Arnold Böcklin (1827 Basilea, 1901 San Domenico di Fiesole), *Medusa*, 1878 circa, Germanisches Nationalmuseum.

Abstract Marina Abramović ha trascorso la stagione della pratica performativa, partendo dagli studi all'Accademia di Belle Arti di Zagabria per approdare ad Amsterdam e successivamente a New York. Nata nel 1946 a Belgrado, da genitori convinti e fedeli assertori della dittatura comunista, il padre diventa eroe nazionale, si definisce oggi *Grandmother of perfomance* art. La serie dei *Rhythm* divenne di portata rivoluzionaria per la violenza che infliggeva al suo corpo, spingendosi all'estremo limite fisico. Nel 1975 con *Rhythm 5*, si stende al centro di una stella a cinque punte in legno che viene data alle fiamme, l'aria diventa irrespirabile, perde i sensi, rischia di morire e viene salvata dall'aiuto degli spettatori. Nel 2016 edita da Bompiani esce la sua autobiografia «Attraversare i muri», in cui ripercorre la sua vita privata e di artista, si interroga sui concetti di dolore e paura come emozioni che sopraggiungono nel momento in cui varchiamo la soglia di un limite. Eppure solo attraversando il muro abbattiamo la dicotomia tra corpo e mente. Afferma *«Il dolore è un muro, straziante, insopportabile, ma chi riesce a trapassarlo accede ad un diverso stato di consapevolezza. A una nuova fonte di energia illimitata. E la Marina impaurita, diventa la Marina eroica. Una sensazione inebriante che raggiungo solo davanti al pubblico, perché è dagli spettatori che traggo forza. Senza di loro non arriverei in fondo»*.

Appunti per una modalità di lettura

«Spero che questo libro sia di ispirazione e insegni a tutti che non esistono ostacoli insuperabili se si ha forza di volontà e se si ama ciò che si fa», è così che Marina Abramović conclude la nota introduttiva della sua autobiografia «Attraversare i muri» pubblicata da Bompiani nel 2016. Artista

poliedrica e trasgressiva, celebrata e criticata nella sua instancabile e febbrile attività performativa, stupisce ancora oggi con il recente progetto *Traces* presentato nel settembre 2021 all'Old Truman di Londra. Nonostante il nome di Marina Abramović rimbalzi da anni sulle cronache nazionali e internazionali dei maggiori social networks, unica donna ad ottenere una personale nel 2019 a Palazzo Strozzi di Firenze, indagare nelle pieghe della sua unica pubblicazione merita ancora uno sguardo critico attento. Innumerevoli le possibili linee di lettura e gli itinerari percorribili offerti dal testo: un autoritratto d'artista, la storia di una Serbia sotto la Jugoslavia di Tito, la storia di un'infanzia infelice, l'apoteosi e la fine del grande amore con Ulay, il rapporto di una donna con il proprio corpo, un viaggio nella pratica performativa. Tuttavia in questo contributo si intende declinare la trama narrativa inseguendo la via dell'eccesso e del dispendio di sé che porta l'artista a sbriciolare le barriere del reale per raggiungere un altrove che trasfigura il dato fenomenico.

Non si può prescindere da un dato oggettivo: l'opera della Abramović è pura narrazione dell'io, pertanto risulta utile partire dalla ormai storica definizione di Philippe Lejeune, che ha fissato l'autobiografia come un *«racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria vita mettendo l'accento sulla vita individuale e in particolare sulla storia della sua personalità»* (Lejeune Ph. 1986: 12). Il vissuto di Marina Abramović è testimonianza che rispetta la congiuntura fondamentale tra autore, narratore e personaggio, se si incrociano i dati biografici con le informazioni fornite dal personaggio narrante, infatti, non risultano incongruenze. Sottoscrivendo il nostro patto autobiografico con l'autrice siamo portati a ritenere autentici gli eventi raccontati e a considerare il coautore, James Kaplan, unicamente come colui che ha saputo confezionare un prodotto accessibile al grande pubblico.

«Attraversare i muri» è un testo organizzato in tredici capitoli, ognuno dei quali è preceduto da un breve preambolo scritto in corsivo che racconta un aneddoto, un episodio cruciale, motore primario della narrazione e traccia fornita al lettore di ciò che si espliciterà nel corso del capitolo. Si tratta di un espediente narrativo che ci introduce nel flusso del tempo, nella traiettoria del suo vissuto esperienziale. Quando l'esperienza diventa memoria e la decantazione interiore incrocia la dimensione visionaria, ecco che allora l'autrice ricorre al flashback. L'analessi operata nel preambolo consente con uno scarto minimo di decifrare il passato e spiegare con chiarezza anche il presente. La prosa è piana ed accessibile, tersa e pianeggiante, non trasuda di eccentricità, di eccesso, come le storiche autocelebrazioni di Benvenuto Cellini o Salvator Dalì, semmai riscontriamo talvolta uno spiccato senso dell'ironia, attuata per ottenere un rovesciamento delle norme e delle coordinate logiche che governano il mondo reale. Dunque il testo di per sé non sembra ascrivibile all'interno della traccia fornita in questa sede, la parola scritta non risponde all'ampollosità, all'artificiosità con il conseguente intento di costruire un'immagine di sé auto-apologica ed eccedere nell'autorappresentazione. Quanti hanno seguito le performance della Abramović possono riconoscere la parola come autentica trascrizione dell'azione artistica, d'altro canto delineando il 'personaggio' Marina ne vengono messe a nudo anche le debolezze, le fragilità e gli insuccessi che contribuiscono a consegnarci il ritratto di una donna eccezionale ma profondamente umana. Tuttavia è l'artista stessa con la sua arte e il suo vissuto esistenziale ad aver oltrepassato il limite imposto dalle regole sociali senza per questo cadere nelle maglie dell'utilitarismo, il suo agire non prevede ricompensa alcuna, come auspica Georges Bataille in diversi scritti, ma è incessante dispendio di energie fisiche e mentali. Marina Abramović ha bisogno di mettersi continuamente alla prova, sfidare le convenzioni sociali, urtare la sensibilità, mettere a nudo gli ingranaggi introspettivi celati dal silenzio per non rimanere relegata all'interno dei confini di un mondo conosciuto, ma aprirsi un varco attraverso il muro. Il testo scritto, corredato da numerose fotografie, si configura in tal senso come ulteriore gesto di estroversione, la pagina bianca è straordinaria perfomance su cui fissare il recupero di tante stagioni trascorse e riannodare i fili del passato.

«Il mio lavoro e la mia vita sono intimamente connessi», (Abramović M. 2016: 138) dichiara la Abramović. Arte e vita, binomio indissolubile su cui a partire dall'Ottocento molti intellettuali hanno riflettuto, da Oscar Wilde a Friedrich Nietzsche fino alle roboanti interpretazioni di D'annunzio, che

al di là delle apparenze riuscì con l'impresa di Fiume ad anticipare, secondo la studiosa Claudia Salaris (Salaris C. 2002), la rivoluzione del '68, creando una piccola controsocietà disponibile alla trasgressione. Eppure in Marina Abramović, erede per certi aspetti della naturale inclinazione ad infrangere la norma e partecipe della storica rivoluzione giovanile del '68, il principio estetico dannunziano è rovesciato, spogliato di ogni bellezza e raffinatezza, l'arte come vita autentica è calata in una brutale realtà e assume perfino contorni disturbanti. Nulla a che vedere, dunque, neanche con gli eccessi dell'opera d'arte vivente per antonomasia, la divina Marchesa Luisa Casati, protagonista ai suoi tempi di performance *ante litteram*, con cui Marina condivide solo l'amore per l'arte e il gusto esotico di ingombranti boa sul collo. Intrecciare alcuni dati biografici salienti con le nuove correnti artistiche che negli anni '70 sconvolgeranno l'America e l'Europa è un primo step per entrare nell'universo dell'artista e comprendere le ragioni del suo agire nell'eccesso fine a sé stesso.

Nata nel 1946 a Belgrado da genitori fedelissimi al regime di Tito, sotto il quale vige un *«estetica del brutto assoluto»* (Abramović M. 2016:11), permeato da un'oppressione che genera depressione, viene educata da una madre dispotica e anaffettiva ad una rigida disciplina militare. Marina deve essere un soldato, non lamentarsi mai, la mamma ama ripeterle *«I veri comunisti devono avere una determinazione capace di farli passare attraverso i muri»* (*ibid.*: 22). Spesso brutalmente picchiata e punita anche ingiustamente, soffre di reazioni psicosomatiche ai maltrattamenti subiti, accusa spesso forti emicranie, viene ricoverata persino in ospedale per un anno intero, la sua non è certo un'infanzia felice. Pur potendola viziare i genitori, che appartengono alla agiata borghesia rossa, la privano di qualsiasi cosa: giocattoli, vestiti nuovi, tenerezze, le impongono lo studio del pianoforte, del francese e dell'inglese, ma non risparmiano un soldo sull'acquisto di libri. La lettura diventa così evasione da una realtà amara, Proust, Camus, Kafka, Rilke, Gide sono gli unici compagni ammessi ad alleviare la sua solitudine. Quando il padre asseconda le sue inclinazioni artistiche e le procura un insegnante di pittura la sua vita è a una svolta decisiva. Addestrata a vincere il dolore, la vista del sangue e la paura, Marina si dedica con slancio negli studi, si diploma all'Accademia di Belle Arti di Belgrado nel 1970 e si specializza successivamente a Zagabria, comprende che l'arte può essere più forte di ogni limite. Il vissuto esperienziale a questo punto si intreccia con le nuove tendenze degli anni '70, anni in cui la body art e la performance assumono i caratteri di nuovo linguaggio espressivo, che tenta di abbattere i confini dell'arte e portarla a contatto con la vita quotidiana. La perfomance non produce alcun oggetto artistico, è il soggetto ad acquisire centralità e vanificare il sistema stesso dell'arte ancorato alla produzione di bene in quanto atto estetico. Gli artisti operano secondo una logica che vuole un'umanità non schiacciata dal funzionalismo della società e che sfugga al concetto di profitto. Le radici affondano, secondo Roselee Goldberg (Roselee G. 2011), nelle Avanguardie storiche che avevano introdotto la lezione della sperimentazione nelle serate futuriste e nello spettacolo dadaista del Cabaret Voltaire, scivolando nel secondo dopoguerra agli esiti rivoluzionari di Yves Klein e Piero Manzoni. Lentamente il corpo acquista centralità e coincide storicamente con la liberazione sessuale della fine degli anni '60 e le istanze femministe. La body art abbatte la barriera tra artista e pubblico, il corpo diventa soggetto e oggetto dell'opera, come una tela su cui si possono compiere azioni rituali che sfiorano il misticismo, ha la funzione di rappresentare pulsioni e rivendicazioni ed è strumento privilegiato dagli artisti che creano azioni con un certo margine di improvvisazione. Questo tipo di pratiche eccedono di per sé dai canoni socialmente accettati ed arrivano come vedremo ad atti estremi, in cui viene messa in pericolo l'incolumità stessa dell'artista. Le azioni sono talvolta cruente o blasfeme, è il caso di Hermann Nitsch che ha subito diversi processi e tre incarcerazioni o di Gina Pane, che infierisce con lamette o spine sul proprio corpo ma al contrario di Nitsch attinge alla dimensione del sacro per sperimentare il martirio e offrirlo agli altri.

Negli stessi anni anche gli studi critici sulla letteratura di genere si confrontano sul rapporto corpo-scrittura, con contributi di Ellen Moers (Moers E. 1979), Patrizia Magli (Magli P. 1980), Patrizia Violi (Violi P. 1986). Questi saggi hanno individuato un legame sostanziale tra la scrittura delle donne e la sofferenza espressa attraverso il corpo, a cominciare dai testi delle mistiche (Alber J. P. 1999),

ma applicabile ad altre narrazioni (Storini M. C. 2020). L'esperienza dei segni e la body art prodotti da un soggetto donna hanno dunque una modalità di enunciazione comune, esprimere attraverso il corpo, come voce narrante o personaggio, le proprie emozioni, e l'attività di Marina Abramović va letta e interpretata anche alla luce di queste considerazioni.

Corpo e linguaggio: la via dell'eccesso

L'artista, con alle spalle un solido bagaglio di resistenza al dolore, inizia a sondare il proprio corpo per sperimentare i limiti fisici e superare la paura, un'emozione che descrive così: *«È incredibile come la paura viene costruita dentro di te dai tuoi genitori, dagli altri che ti circondano. All'inizio sei innocenza pura; non sai nulla»* (Abramović M. 2016: 11). Nel 1973 mette a punto la sua prima ormai celebre performance *Rhytm 10*: allarga la mano, la poggia sul tavolo e colpisce velocemente con un coltello gli spazi tra le dita, provocandosi ferite da cui copioso sgorga sangue, verso il quale ha sempre nutrito repulsione e terrore. Ripeterà la sua performance nel 1973 a Roma, invitata da Achille Bonito Oliva, con venti coltelli, ancora più dolore e ancora più sangue. *«Avevo fatto esperienza di una libertà assoluta; avevo sentito che il mio corpo era senza limiti e confini; che il dolore non aveva importanza, nulla ne aveva. Era inebriante»* (*ibid.*: 76).

Se per Gina Pane la ferita assume il significato di memoria del corpo inteso nella sua fragilità e le Azioni di Hermann Nitsch hanno lo scopo di liberare l'umanità dai suoi istinti bestiali, è invece il desiderio di libertà a guidare Marina Abramović. Gli eccessi compiuti mettendo costantemente alla prova i limiti della fisicità corporea, retaggio della cultura del sacrificio e dell'eroismo in cui era cresciuta, agiscono sia come strategia di regolazione emotiva, sia come formula comunicativa, consentendole di aprirsi oltre l'angusto orizzonte della propria egoità.

Nel 1974 si spinge ancora oltre, in *Rhytm 5* organizza una enorme stella a cinque punte ed una interna di minori dimensioni. Marina sceglie la stella perché *«Era il simbolo del comunismo, la forza repressiva sotto cui ero cresciuta e da cui cercavo di fuggire. Ma era anche molte altre cose: il pentacolo, un simbolo sacro e misterioso di antichi culti e religioni; una forma, insomma, dell'enorme potere simbolico»* (*ibid.*: 81). La polisemia del pentacolo affonda le radici nella notte dei tempi ma gli artisti delle avanguardie ne avevano già sperimentato il potere emblematico, come nella stravagante interpretazione di Marcel Duchamp con la sua *Tonsure* fotografata da Man Ray, omaggio alla stella di sangue dell'amico Apollinaire, riportata per una ferita di guerra.

Marina Abramović, dopo aver tagliato le unghie e alcuni ciuffi di capelli, si sdraia all'interno della stella a cui viene dato fuoco, rimando immobile al suo interno fino a perdere conoscenza e rischiando di morire soffocata se qualcuno non fosse intervenuto a salvarla. La stella, come simbolo di un'ideologia ottusa in via di derealizzazione, è ancora protagonista di un'altra performance del 1975, presentata a Innsbruk, *Lips of Thomas*. L'allestimento prevede precise istruzioni riportate nell'autobiografia *«Mangio lentamente un chilogrammo di miele con un cucchiaino d'argento. Bevo lentamente un bicchiere di vino rosso in un bicchiere di cristalli. Rompo il bicchiere con la mano destra. Con la lametta di un rasoio incido una stella a cinque punte sulla mia pancia. Mi frusto con violenza fino a non sentire più dolore. Mi sdraio su una croce di blocchi di ghiaccio. Il calore emanato da un radiatore sospeso sopra la mia pancia fa sanguinare la stella. Il resto del mio corpo comincia a gelare. Rimango sulla croce di ghiaccio per trenta minuti finchè il pubblico interrompe la perfomance rimuovendo i blocchi di ghiaccio sotto il mio corpo»* (*ibid.*: 91).

Questo ricorso alla scrittura assolve l'esigenza di enunciare e spiegare al pubblico come la performance verrà condotta, metodo che seguirà con successo negli anni seguenti esplicitando il suo rapporto con l'arte e la vita, sia con *Art Vital*, una sorta di programma elaborato da Ulay negli anni in cui i due compagni vagabondavano senza una fissa dimora, che con il Manifesto d'artista presentato successivamente da Marina. Il metodo è desunto dalle Avanguardie Storiche, che avevano con successo associato la parola scritta alla pratica artistica. Il Manifesto della Abramović, pubblicato

all'inizio del capitolo dodici non assume però i toni declamatori, imperativi e provocatoriamente rivoluzionari dei suoi illustri precedenti, poiché lo scritto presenta in larga parte l'uso del condizionale, ipotizzando come un artista dovrebbe o non dovrebbe condurre la sua esistenza, in rapporto agli altri, al silenzio, alla solitudine e al lavoro, lasciando piena libertà di scelta.

Nel 1975 allo studio Morra di Napoli si presenta immobile in pantaloni e tshirt nera, davanti a lei sono poggiati vari oggetti, un martello, delle forbici, aghi, spilli, una macchina fotografica e perfino una rivoltella, settantadue in tutto. Si tratta di *Rhytm 0*, gli spettatori possono disporre degli oggetti e usarli su di lei a piacimento. All'inizio non accade nulla poi qualcuno le fa un taglio sul collo e le succhia il sangue, le fanno assumere svariate posizioni, qualcuno inserisce la pallottola nel caricatore ma per fortuna viene allontanato. Un corpo-oggetto in balia di un pubblico posto in una condizione di potere rispetto all'immobilità di Marina, una situazione che scatena un imprevedibile eccesso di violenza. In questo caso sono persone comuni a trasgredire il limite, ad oltrepassare la misura, dimostrando quanto labile sia la linea di confine tra vite/morte, lecito/illecito, ecc. Con questo esperimento inoltre Marina Abramović porta alle estreme conseguenze ciò che già Marcel Duchamp aveva teorizzato nel suo scritto sul processo creativo, cioè che *«l'artista non è il solo a compiere l'atto della creazione, perché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrando e interpretando le sue profonde qualificazioni e così aggiunge il proprio contributo al processo creativo»*. Affermazione di Duchamp durante la conferenza ad Houston del 1957 (Duchamp M. 1975: 140).

L'autrice continua a vivisezionare il suo vissuto biografico con puntuali ed esatti eccessi disturbanti, provenienti da un narratore autorevole che li esibisce come manifesto programmatico della sua stessa arte. Un'autobiografia scritta come una partitura teatrale: la Abramović è attore principale, in scena dall'inizio alla fine, in cui di frequente inserisce una *tranche* memoriale esplicativa: *«Avevo imparato che il dolore è come una porta sacra da cui si accede a un altro stato di consapevolezza. Quando varcavi quella soglia, si apriva un'altra dimensione»* (Abramović M. 2016: 107). Nel momento in cui vengono comunicate al lettore le sensazioni provate, l'autrice utilizza di norma l'imperfetto, la scelta di questo tempo verbale, tempo dell'attesa per eccellenza, intensifica la continuità della percezione, che perdura al di fuori dell'intervallo di tempo squisitamente cronologico ed ha ancora un'eco nel presente emotivo. Appena l'autrice ha necessità di narrare un evento, riportare una vicenda, il passo diegetico viene espresso invece al passato remoto, con il conseguente innesco di anacronie che generano una continua alternanza tra mondo esteriore e interiore.

Oltre il corpo: le potenzialità della mente

Nel 1976 conosce Ulay ed inizia un sodalizio artistico e sentimentale che durerà per circa dodici anni. Il loro manifesto Art Vital annovera tra i vari ideali programmatici «*superare i limiti. Correre rischi*». *Imponderabilia*, del 1977, *Expansion in Space del 1977, Rest Energy* del 1980 sono alcune delle azioni sceniche più riuscite. Esaurita la fase di sperimentazione legata al corpo, la Abramović decide di sondare le potenzialità della mente, in perfetta sintonia con la tendenza globale dell'esaurirsi della carica rivoluzionaria del movimento post '68. La volontà di mantenere viva la speranza utopica di un cambiamento, inteso non più come collettivo ma interiore e individuale, assume implicazioni religiose e spirituali. Viene in tal modo a generarsi quella *«nebulosa mistica-esoterica»* (Champion F. 1999) comprendente gruppi e reti che si ricollegano a tradizioni esotiche o religiose (buddismo, induismo, sciamanesimo). Nel 1979 Marina compie insieme al suo compagno un viaggio in Australia, sperimentando tra gli aborigeni con esercizio costante le innumerevoli facoltà della mente esercitate attraverso il silenzio, l'immobilità e la comunicazione telepatica, *«Fu allora che la mia mente cominciò davvero ad aprirsi»* (Abramović M.: 153). Da questa esperienza nasce una nuova performance nel 1981, *Gold found by the artist*, Marina e Ulay stanno per otto ore seduti di fronte ad un tavolo mentre si guardano negli occhi senza fare un solo movimento, per sedici giorni di fila. L'immobilità provoca dolori fisici tanto lancinanti e intensi da compromettere l'esito della performance, ma è in

quel momento che la mente interviene sul fisico e abbatte la barriera del contingente. Mentre Ulay abbandona a più riprese la performance e raggiunge il suo limite, Marina, nonostante i crampi continua il lavoro inteso come dura disciplina e riesce ad arrivare alla fine del sedicesimo giorno, per raggiungere quella che definisce 'coscienza liquida', uno stato di armonia con il mondo circostante. L'elaborazione di questa performance, gli ostacoli incontrati per arrivare al termine del lavoro sono narrati con una particolare strategia. L'intercalarsi del tempo narrato con il tempo della memoria è costruito attraverso l'intromissione di alcuni stralci tratti da un diario che Marina scrive ogni sera durante i sedici giorni dell'attività performativa. La matrice autobiografica è resa con maggiore intensità e autorevolezza attraverso questa scrittura seconda e proietta il lettore ancora più intensamente nella sfera intima e privata dell'autrice.

I successivi viaggi in India nei monasteri tibetani, l'apprendimento delle tecniche meditative, diventeranno i fondamenti del metodo Abramović, il cui scopo è raggiungere la consapevolezza nei pensieri, nel respiro, nelle sensazioni, nelle azioni. Gli stati mentali raggiunti nel monastero Tushita, la meditazione tummo, le consentono di attingere quella che definisce energia illimitata, uno stato di libertà con cui riesce ad entrare in connessione con una coscienza cosmica dove non esistono più limiti. La conquista della libertà ha coinciso anche con l'abbandono della stanzialità, la predisposizione naturale al nomadismo appartiene tradizionalmente agli eroi, rigorosamente maschi nella tradizione letteraria, l'esistenza di Marina si radica nell'erranza e contribuisce a renderla un personaggio che scardina e capovolge i ruoli tradizionali.

Se il percorso dei tre lunghi mesi sulla grande Muraglia segna la fine della relazione con Ulay, *Balkan Baroque* la consacra migliore artista alla biennale di Venezia del 1997, anno in cui viene premiata con il Leone d'oro. Sul pavimento del seminterrato del padiglione Italia è seduta su una catasta di ossa di vacca, in basso cinquecento sono già pulite, sopra duemila attendono di essere liberate da carne e cartilagini. Per quattro giorni, per sette ore al giorno, sfrega le ossa fino a renderle lucide mentre su due schermi vengono proiettate le immagini delle interviste del padre e della madre e su un terzo schermo appare lei in un video, ricomponendo una famiglia segnata dal comunismo e da un passato infelice. Ricorda nel testo *«In quel locale senza aria condizionata, nell'umida estate veneziana le ossa sanguinolente marcirono e si riempirono di vermi, ma io continuavo a strofinarle; il lezzo era tremendo, come quello dei cadaveri sul campo di battaglia. Io pulivo e piangevo e cantavo canti popolari jugoslavi della mia infanzia, poi ballavo freneticamente una canzone serba»* (*ibid.*: 266). Il barocchismo e la follia della mentalità balcanica vengono condannati, viene condannata la guerra che ha attraversato i Balcani negli anni '90 con i suoi eccessi distruttivi. La pulizia delle ossa diventa il tentativo simbolico di scontare i peccati commessi dal suo popolo in quell'ultima guerra e rendere tutta l'umanità partecipe del dolore per il conflitto. Nel discorso pronunciato durante il conferimento del premio dichiara *«L'unica arte che mi interessa è quella in grado di cambiare l'ideologia della società. L'arte che insegue valori esclusivamente estetici è incompleta»* (*ibid.*: 269). L'eccesso artistico ha dunque una finalità etica e sociale, è denuncia dal forte impatto emotivo che dialoga i cinque sensi del fruitore: la vista di azioni raccapriccianti, gli odori sgradevoli della putrescenza e della morte, il contatto con la carne dilaniata ed infine il racconto della storia e delle tradizioni di un popolo.

Viaggi, lavoro, vita privata, amori e amicizie, il racconto si snoda geograficamente da un polo all'altro dell'emisfero, ma è al grande evento del 2010 al Moma di New York, *The artist is present* che la Abramović dedica l'intero dodicesimo capitolo. La sua presenza e la sua dedizione agli altri è stata totale e assoluta dall'apertura alla chiusura del museo, per tre mesi, sei giorni alla settimana, ogni giorno per sette ore consecutive, seduta immobile su una sedia ad attendere i visitatori, uno alla volta di fronte a lei. Sceglie di vestirsi, di mese in mese con colori diversi, di blu, simbolo di pace interiore, di rosso, simbolo di dolore e forza, e di bianco, simbolo di purificazione. La sedia non è rimasta mai vuota e in totale si sono avvicendate quasi ottocentocinquantamila persone. Con questa performance l'artista ha affrontato il tema dell'incontro. Ad ogni uomo, donna o ragazzo che si trova

davanti a lei, Marina assicura tutta la sua attenzione, in un muto e intenso dialogo fatto di sguardi, alla ricerca dell'essenzialità assoluta del rapporto. In un mondo che corre vertiginosamente, rimanere immobili e concedersi attenzioni è un modo coraggioso di mettersi in gioco, risvegliare la consapevolezza della propria unicità e della inevitabile solitudine che ci accompagna, una lezione su una nuova modalità di vivere il presente. Messi da parte gli eccessi l'artista si scopre sciamana, ha raggiunto un tale grado di consapevolezza che è in grado interagire con gli altri nel silenzio e nell'immobilità. Marina non ha più bisogno causare imbarazzo e disagio al pubblico, come in *Imponderabilia* del 1977, interrotta perché ritenuta oscena, ma solo attraverso l'estrema semplificazione della performance assorbe il dolore e le emozioni dell'altro, donando tutta la sua comprensione.

Conclusioni

La lista dei progetti, degli incontri, installazioni, retrospettive, video, allestimenti cinematografici e perfino la direzione artistica della sfilata di Givenchy a New York è difficilmente riassumibile e nel racconto si dipana nelle maglie della vita privata di un'artista alla perenne ricerca di sé stessa. Siamo ormai lontani dagli dagli anni '70 in cui l'artista era portavoce del disagio, dell'alienazione, della crisi dell'individuo, dei turbamenti interiori, dell'emarginazione, delle discriminazioni di genere, Marina Abramović ha fatto i conti con la storia e con il capitalismo tanto contestato, sfruttando con abilità il potenziale mediatico dei social network. Si rimane attoniti al racconto di una festa per i suoi sessanta anni con trecentocinquanta invitati a cui viene regalata una tazza con l'immagine della versione pin-up di Marina, le cui lacrime divengono gli ingredienti del cocktail servito, ancora di più quando si apprendono le disposizioni impartite per il suo funerale, progettato già nel 2004. Le esequie prevedono tre tombe nelle città simbolo della sua esistenza, Belgrado, Amsterdam, New York, anche se rimarrà ignoto il vero luogo di sepoltura saranno una sorta di autocelebrazione perché *«dopo tutto si sarebbe trattato della mia ultima opera»* (*ibid.*: 306). In questi eccessi portati all'estremo si riscontrano le contraddizioni di un'artista che perde di autenticità e scivola in un'apologetica opportunistica, fondata sulla meraviglia, sullo stupore finalizzato al clamore mediatico.

L'autobiografia, dopo circa quattrocento avvincenti pagine dense di ricordi e vita, si chiude con la Abramović che entra nelle acque dell'Oceano Indiano, e riacquista energia. Il liquido-acqua, elemento primordiale e archetipo per eccellenza, potrebbe significare un inconscio desiderio di Marina di regredire nel grembo materno, sentito come luogo di protezione, ma in questo caso assume la valenza simbolica di principio vitale come mezzo di rigenerazione. *«Le onde erano enormi […]. Uscendo dall'acqua mi sentii piena di energie»* (*ibid.*: 407), nella loro fluidità, nel loro dinamismo preludono al cambiamento, allo scorrere del tempo e al contatto con il loro flusso eterno l'artista recupera forza, un vigore che ancora oggi le consente di operare nel mondo dell'arte. Finalmente libera da un ingombrante passato all'età di settantacinque anni è in grado attraverso la pratica scrittoria di innescare un potere reattivo verso il suo pubblico, che inevitabilmente si interroga sulla funzione dell'arte, ma anche sull'autenticità delle sue ultime prove.

Bibliografia

Abramović, Marina 2020, *Attraversare i muri*, Firenze-Milano, Bompiani.

Albert, Jean-Pierre 1999, *La scrittura delle mistiche: affermazione o annullamento del soggetto?* ,in Iuso, Anna (a cura di), *Scrittura di donne uno sguardo europeo, Arezzo*, Biblioteca città di Arezzo-Protagon, Editori Toscani.

Champion, Françoise 1999, *Il New Age, una religione indefinita per le incertezze del nostro tempo,* 23-35, in «Quaderni di storia sociale», 1999 (19), online: journals.openedition.org; DOI: doi.org (consultato il 10 gennaio 2022).

Duchamp, Marcel 1975 [conferenza di Houston 1957], «The creative act»,138-140, in Id., *The essential writings of Marcel Duchamp,* London, Michel Sanouillet & Elmer Peterson.

Goldberg, Roselee 2011, *Perfomance art from futurism to the present,* London, Thames and Hudson.

Lejeune, Philippe 1986 [1975], *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
Magli, Patrizia 1980, *Corpo e linguaggio,* Editoriale L'Espresso, Roma.
Moers, Ellen 1979, *Grandi scrittrici, grandi letterate*,Milano, Edizioni di Comunità.
Salaris, Claudia 2008 [2002], *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume,* Bologna, Il Mulino.
Storini, Monica 2020, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana contemporanea,* Roma, Carocci.
Violi, Patrizia 1988 [1986], *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue.

M@GM@ ISSN 1721-9809
Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Revue scientifique ANVUR Section 14
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France

Observatoire Processus Communications
Association Culturelle Scientifique
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy

--- --- ---

Donate online - PayPal email : info@analisiqualitativa.com

--- --- ---

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Copyright © All rights reserved

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy